Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Samanta Samira Nogueira Rodrigues

Vidas em ebulição, miopias e falas interditadas: o trato ficcional de crianças de pés descalços em *Inferno*, de Patrícia Melo, e em *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum

Rio de Janeiro
2021

Samanta Samira Nogueira Rodrigues

Vidas em ebulição, miopias e falas interditadas: o trato ficcional de crianças de pés descalços em *Inferno*, de Patrícia Melo, e em *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R696 Rodrigues, Samanta Samira Nogueira.
Vidas em ebulição, miopias e falas interditadas: o trato ficcional de crianças de pés descalços em Inferno, de Patrícia Melo, e em A vida que ninguém vê, de Eliane Brum / Samanta Samira Nogueira Rodrigues. – 2021.
157 f.: il.

Orientador: Mario Bruno.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Melo, Patrícia, 1962- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Melo, Patrícia, 1962-. Inferno - Teses. 3. Brum, Eliane, 1966- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Brum, Eliane, 1966-. A vida que ninguém vê - Teses. 5. Crianças na literatura – Teses. 6. Crianças – Condições sociais – Teses. 7. Infância na literatura – Teses. 8. Problemas sociais na arte – Teses. I. Bruno, Mario, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Samanta Samira Nogueira Rodrigues

Vidas em ebulição, miopias e falas interditadas: o trato ficcional de crianças de pés descalços em *Inferno*, de Patrícia Melo, e em *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 20 de outubro de 2021.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Beatriz dos Santos Feres

Universidade Federal Fluminense

_____

Profª. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Para o Francisco, que brinca com os pezinhos.

Para o Humberto, que nos emociona.

AGRADECIMENTOS

São muitas as vozes e imagens que nos formam e compõem nossas leituras, algumas propositalmente, buscadas em conversas, aulas, livros...; algumas reencontradas durante o processo de escrita.

Pelo percurso deste trabalho, agradeço ao meu orientador, o professor Mário Bruno, pelas aulas que conduziram ao nosso encontro e pelas conversas que nos trouxeram até aqui; à professora Giovanna Ferreira Dealtry pelas importantes contribuições durante a qualificação e por seguir comigo até a defesa; e, pelo mesmo motivo, à professora Maria Teresa Gonçalves Pereira, achado de minha escolha de cursar disciplinas em Língua Portuguesa, incentivo do professor Roberto Acízelo, a quem devo esse presente. Meu muito obrigada às professoras Beatriz dos Santos Feres e Martha Alkimin de Araújo Vieira, pela leitura atenta e por compartilhar ideias que certamente me ajudam a seguir pensando.

Quando fui aprovada pela UERJ, Eliara escreveu: “doutora-anda”. Andei. E conheci pessoas que, com a poesia de existir, me formaram.

Agradeço à UERJ pela formação significativa e sou especialmente grata àqueles que com suas aulas me ensinaram novas formas de ler, novos olhares para o texto, para o ensino: os professores João Cezar de Castro Rocha e José Carlos Santos de Azeredo e a professora Maria Teresa Gonçalves Pereira.

Não posso deixar de agradecer às funcionárias e aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação em Letras por toda a atenção, sempre; e às queridas pessoas que trago comigo (a vocês, Inês Amorim, Juliene Zanardi, Luisa Barreto, Marcela Fraguas, Natasha Pereira e Vera Pian). Deixo minha homenagem ao Ricardo Freitas (*in memoriam* em decorrência da Covid-19), por quem, dentre tudo, conheci um livro importante para este trabalho.

Agradeço, sempre e emocionadamente, à companhia da minha vida, meu amor, Humberto Beltrão, por ser quem é e por ler, ouvir e tantas vezes me ajudar a pensar na melhor palavra para os sentidos deste tecido; e à Claudia Fabiana, professora da minha vida, minha amiga, irmã, casa, poesia. Nesse itinerário de leveza, agradeço aos melhores amigos do mundo, por viverem comigo, por se fazerem presentes, logo aqui ou seguindo seus caminhos além-mar.

os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia

é quando
ainda se chora
é quando
ainda se revolta
é quando
ainda

Paulo Leminski

RESUMO

RODRIGUES, Samanta Samira Nogueira. *Vidas em ebulição, miopias e falas interditadas:* o trato ficcional de crianças de pés descalços em *Inferno*, de Patrícia Melo, e em *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum. 2021. 157 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

"Meninos de romance" é uma categoria encontrada em Riedel (1980) para personagens carregadas de denúncias sociais que ecoam por meio da literatura. Inserido nessa temática, o presente trabalho tem como objetivo apresentar como as formas de abandono de crianças são ficcionalmente tratadas pela literatura brasileira contemporânea, aqui representada pelo romance *Inferno*, de Patrícia Melo (2000), e por seis crônicas selecionadas do livro *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum (2006), do qual também são estudadas as fotografias que antecedem cada narrativa. O conjunto molda o abismo entre dois mundos, o real e o desejado, e entre dois territórios que são o mesmo: a cidade sem nenhuma sutileza, vivenciada por crianças que, como a Maria-Nova de Conceição Evaristo, crescem "violentamente por dentro". A voz predominante nas duas obras é a da terceira pessoa e a pergunta norteadora deste trabalho é: o que esses olhares compõem? Para além da reprodução de estereótipos, o olhar para cada tragédia apresentada, aqui mobilizado pela literatura e pela filosofia, possibilita a desnaturalização de imagens histórica e socialmente construídas sobre tais personagens. Para isso, o trabalho está dividido em três capítulos, ocupados dos universos de cada personagem, compreendendo realidade e fantasia; do confronto das personagens com a cidade, considerando como o mundo as recebe e leituras em defesa da insubordinação do olhar; e das condições das personagens para perceber e enunciar o vivido. Trata-se da captação poética de vidas historicamente não vistas. A gradual mudança de enfoque, dos "meninos de romance" para as "crianças com olhos de velho", categoria descrita por Eliane Brum (2017), aproxima o leitor de algum nivelamento de olhares com tais personagens, recuperadas esteticamente pelo fazer literário. Ao mesmo tempo em que não tratamos de meras reproduções de fatos, como em uma notícia de jornal, esse entrecruzamento de histórias novamente nos indica a sua repetição, pela semelhança entre as trajetórias de abandono.

Palavras-chave: Infância. Abandono. Romance. Crônica. Fotografia. Olhar.

ABSTRACT

RODRIGUES, Samanta Samira Nogueira. *Ebullient lives, myopias and interdicted speech*: the fictional treatment of barefoot children in *Inferno*, by Patrícia Melo, and in *A vida que ninguém vê*, by Eliane Brum. 2021. 157 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

"Novel's children" is a category found in Riedel (1980) for characters charged with social denunciations that echo through literature. Within this theme, the present work aims to present how the forms of abandonment of children are fictionally treated by contemporary Brazilian literature, here represented by the novel *Inferno*, by Patrícia Melo (2000), and by six selected chronicles from the book *A vida que ninguém vê*, by Eliane Brum (2006), whose photographs that precede each narrative are also studied. The ensemble shapes the abyss between two worlds, the real and the desired, and between two territories that are the same: the city without any subtlety, experienced by children who, like Maria-Nova by Conceição Evaristo, grow up "violently from within". The predominant voice in both works is that of the third person and the guiding question of this work is: what do these looks comprise? Beyond the reproduction of stereotypes, the look at each tragedy presented, here mobilized by literature and philosophy, enables the denaturalization of images historically and socially constructed about such characters. For this, the work is divided into three chapters, occupied by the universes of each character, comprising reality and fantasy; the characters' confrontation with the city, considering how the world receives them and readings in defense of the insubordination of the look; and the characters' conditions to perceive and enunciate what was experienced. It is about the poetic capture of historically unseen lives. The gradual change of focus, from "novel's children" to "children with elderly eyes", a category described by Eliane Brum (2017), brings the reader closer to some leveling of looks with such characters, aesthetically recovered by literary composition. At the same time that we are not dealing with mere reproductions of facts, as in a newspaper article, this interweaving of stories again indicates their repetition, due to the similarity between the trajectories of abandonment.

Keywords: Childhood. Abandonment. Novel. Chronicle. Photography. Look.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Coluna online: vinculação com textos de mesmo marcador temático 46
Figura 2 - Direcionamento para o marcador “maioridade penal” 47
Figura 3 - Referência ao artigo publicado um ano e meio antes 47
Figura 4 - Direcionamento para o artigo citado 47
Figura 5 - O não-verbal: Cena de Rua, de Angela Lago 81
Figura 6 - Notícia de jornal: “A vida de 12 meninos no esgoto de Porto Alegre” 100
Figura 7 - Fotografia: espetáculo 110
Figura 8 - Fotografia: infância 111
Figura 9 - Intervenção urbana: “Silêncio é apagamento” 122
Figura 10 - Texto mural: leituras anteriores à escrita da tese 148
Figura 11 - “na mais tenra infância” 149
Figura 12 - “Enterro de pobre” 150
Figura 13 - “Depois da filha, Antonio sepultou a mulher” 151
Figura 14 - “O menino do alto” 152
Figura 15 - “O encantador de cavalos” 153
Figura 16 - “Sinal fechado para Camila” 154
Figura 17 - “História de um olhar” 155
Figura 18 - Crianças mostram balas disparadas após uma operação policial 156
Figura 19 - “Conta por que você fugiu de casa”: mão em concha e um projétil 156
Figura 20 - Bicicleta e parede furada por balas compõem realidade 157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 VIDAS EM EBULIÇÃO: PALAVRA, FOTOGRAFIA E PÉS DESCALÇOS ... 17

1.1 Palavra: descrição a caminho da reflexão 20

1.2 Fotografia: a coisa representada 49

1.3 Mundos imediatos: real e fantasia compondo contrastes 61

2 PAREDES ERGUIDAS, PÉS NO CHÃO E A MIOPIA DO MUNDO 77

2.1 O encontro com o asfalto: a construção de muros 78

2.2 A implicação do olhar do leitor 86

2.3 O exercício de insubordinação do olhar na composição da terceira pessoa: a questão da intencionalidade 94

3 PRODUÇÃO DE SILÊNCIOS: O PRIVILÉGIO DO OLHAR 115

3.1 O silêncio como produto de uma história 116

3.2 Não só a percepção, mas as condições para arrumar o que se tem no interior 123

3.3 Notas sobre as dores que saem no jornal 129

CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUE O NOSSO OLHAR NÃO SE ACOSTUME 132

REFERÊNCIAS 139

APÊNDICE – As imagens que precederam a escrita 148

ANEXO A – “é quando ainda” (*Quarenta clics em Curitiba* – Paulo Leminski) 149

ANEXO B – “Toda fotografia é puro anseio por permanência” (*A vida que ninguém vê*. Eliane Brum) 150

ANEXO C – “Viram nos jornais? [...] a foto de um menino favelado, a mão em concha, cheia de projéteis” (*Inferno*. Patrícia Melo) 156

INTRODUÇÃO

> A menina crescia. Crescia violentamente por dentro. [...] estava sendo forjada a ferro e a fogo. A vida não brincava com ela nem ela brincava com a vida. Ela tão nova e já vivia mesmo. Muita coisa, nada ainda, talvez ela já tivesse definido. [...] Sabia de vidas acontecendo no silêncio. Sabia que era preciso pôr tudo para fora, porém como, como?
>
> *Conceição Evaristo*

Sob os Arcos da Lapa em dia de véspera de Natal, um menino de pés descalços – e pés no chão – exibiu um coração recém arrancado do peito de quem abaixou para ficar da sua altura enquanto o ouvia pedir dinheiro. Ele foi preciso e ágil. Depois disso, um policial sugeriu procurá-lo para “dar um susto”; ao mesmo tempo, as pessoas ao redor lamentavam o roubo, por ele ser “só uma criança”.

Os pés descalços e no chão e o coração arrancado do peito não são metáforas, mas elementos que compõem um acontecimento protagonizado por crianças expostas a diversas formas de precariedade, nas ruas, contrastando com ideias que as situam em universos de divertimento, inocência e amparo.

Neste trabalho, a expressão “pés descalços”, mais do que inserida no campo semântico da brincadeira, simboliza as condições de vulnerabilidade vividas por quem, ainda na infância, habita os quartos de despejo das cidades[1]; a expressão “pés no chão”, o olhar realista que desde cedo alguns pequenos fatalmente aprendem a ter.

O território percorrido e habitado por essas crianças não é apenas a margem de uma cidade, mas também seu centro, conformado por praças, portas de bares e restaurantes, transportes públicos e sinais fechados[2]. O limite desses espaços é marcado não apenas por fronteiras geográficas, mas também por sujeitos expostos à rua e ao mesmo tempo nela camuflados; por quem ora compõe planos de fundo de

---

[1] Referência ao livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977).

[2] Joel Rufino (2015, p. 152, grifos do autor) nos apresenta um caminho interessante a esse entendimento: “na acepção vulgar, *marginal é o que está fora*. Na sociológica, é *o que está na borda*, no limite exterior da sociedade, mas *do lado de dentro*, articulado ao que se convencionou ser o centro, desempenhando uma função em relação a ele.”.

fotografias feitas nos cartões postais das cidades, ora fere ou, no mínimo, incomoda, constrange, quando se faz visto, pedindo comida ou fazendo como o menino de pés descalços.

O que acontece quando voltamos a atenção para a cena inicial deste texto? Mais especificamente, o que se constrói a partir desse olhar? Essas perguntas norteiam o objetivo deste trabalho: apresentar como formas de abandono de crianças são ficcionalmente tratadas pela literatura brasileira contemporânea, aqui representada por duas obras, o livro *Inferno*, de Patrícia Melo, publicado no ano 2000; e por um livro de crônicas, *A vida que ninguém vê*[3], de Eliane Brum, publicado em 2006.

O tema e as obras em questão são encontros do percurso de aulas e de orientações do curso de Doutorado. Inicialmente, do universo presente em *Inferno*, descoberta também desse itinerário, sabia-se que a pesquisa abrangeria a vulnerabilidade das vidas ali apresentadas de forma célere e justaposta, formação do mundo do menino José Luís Reis, o Reizinho, aos onze anos de idade já funcionário do tráfico de drogas e que mais tarde tornara-se o dono do morro. Posteriormente, em uma livraria, um título disposto em uma capa cinza, de imagem desfocada – *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006) – foi decisivo para nosso recorte temático, gerando o desejo de integrar outras infâncias em situações mais ou menos semelhantes de exposição à possibilidade da violência, mas retratadas por diferentes ângulos e textos, pelas crônicas e fotografias que compõem essa obra.

Desse modo, dialogamos com os onze primeiros (dos trinta e três) capítulos de *Inferno,* até o momento em que Reizinho segura uma arma pela primeira vez. (MELO, 2000, p. 110); e selecionamos das vidas que ninguém vê apresentadas por Eliane Brum (2006), seis crônicas-reportagem e seis fotografias (ANEXO B, Figuras 12-17)[4]

---

[3] O livro reúne vinte e três crônicas-reportagens acompanhadas de fotografias, ambas originalmente publicadas no ano de 1999 no *Jornal Zero Hora* - RS. São histórias com o objetivo de apresentar "o extraordinário de cada vida – só aparentemente – ordinária. [...] a literatura da vida real" (Orelha do livro).

[4] Em outra obra, Eliane Brum (2017, p. 371) enfatiza a distinção entre as autorias: "repórter da palavra" e "repórter da fotografia". Os textos e as imagens em questão são vinculados pelos temas e por suas personagens. Na sequência adotada para este trabalho, os títulos das crônicas de Eliane Brum e o nome dos respectivos fotógrafos cujas imagens as antecedem: "Enterro de pobre" (Genaro Joner); "Depois da filha, Antonio sepultou a mulher" (Emílio Pedroso); "O menino do alto" (Genaro Joner); "O encantador de cavalos" (José Doval); "Sinal fechado para Camila" (Paulo Franken); e "História de um olhar" (André Feltes).

dedicadas às tragédias que envolvem infâncias em alguma situação de abandono, “vidas acontecendo no silêncio” (EVARISTO, 2017a, p. 76).

O romance de Patrícia Melo tem como cenário predominante o fictício morro do Berimbau, ambientado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. A porta de entrada da narrativa é barulhenta, suja, movimentada, quente e forma um volumoso elenco de lugares-comuns sobre as favelas e seus moradores, dentre os quais encontramos o menino Reizinho.

O inferno, acepção mitológica e figurada, é o subterrâneo, lugar da morte, sugere uma situação de sofrimento (FERREIRA, 2008; HOUAISS, 2011). No romance escrito por Patrícia Melo, os amontoados de histórias, acompanhados ao crescimento de Reizinho, constroem um inferno, uma tragédia, um todo. Por sua vez, Eliane Brum iça, de cada uma das tragédias reais apresentadas, vidas em estado de aglomeração tais como as de *Inferno*, interferindo na narrativa ao tentar nomear e explicar cada tragédia, buscando, em alguma medida, singularizá-las.

O mundo amplo e objetivo que nos chega pelas mídias recebe na produção literária outro enfoque, pelo qual uma porta para o particular de cada história pode ser acessada. O olhar, elemento essencial na condução deste trabalho, é defendido como gesto potencialmente atento e ativo (BOSI, 1988), capaz de nos direcionar para os sujeitos das dores que, parafraseando uma conhecida canção[5], não saem no jornal.

Se a romancista nos conduz ao caos e ao tempo da vida do menino José Luís – entrecortada por outras –, a cronista, sem desconsiderarmos o caráter jornalístico de seus textos, por meio da captação poética dos fatos, nos leva para o silêncio necessário ao encontro com personagens encobertos pela vida vertiginosa das cidades. As observações sobre a característica polimórfica da crônica (SOARES, 2007); a captação subjetiva de um acontecimento (MOISÉS, 2012); a forjada aproximação do cronista com o leitor (SALLA, 2010); e a aparente despretensão de durar, considerando seu veículo primeiro, o jornal ou a revista (CÂNDIDO, 1992), nos propiciam o encontro com personalidades reais, fragmentos de entrevistas e confissões da autora e nos levam a questionar, dentre outros fatores, a transposição desse gênero para o livro, meio, talvez, de tornar perenes textos sobre dramas histórico e socialmente mantidos. Trata-se de infâncias muitas vezes imperceptíveis, camufladas pela paisagem das cidades, pelas emergências nos hospitais – às vezes

[5] “Notícia de jornal” (1961), de Luiz Reis e Haroldo Barbosa, da qual ouvimos: “Ninguém notou, ninguém morou/ Na dor que era o seu mal / A dor da gente não sai no jornal”.

ainda no útero –, ocultadas nos cantos das ruas, embaçadas pelas janelas suspensas dos carros, como ocorre em uma das histórias de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006).

A esses universos soma-se um outro, aberto pelo foco das lentes dos fotógrafos cujas produções antecedem cada crônica. O então encontro com distintas projeções, marcadas pela distância entre narrador e enredo, pelo olhar de algumas personagens e pelas fotografias, justifica-se pela relevância de pensarmos a possibilidade de infância e a vida quando criança como prismas difusos de uma mesma personagem, uma menina, um menino, inicialmente de pés descalços, primeiro capítulo deste trabalho, em direção aos seus pés no chão, capítulo subsequente.

A escrita descreve, provoca reflexões, torna permanente um momento, impede (ou chega perto de) que algo se esvaia (BRUM, 2017, p. 288); a fotografia provoca interesse sobre a cena retratada e alguma necessidade de aproximar realidade e imagem; não é reduzida pelo olhar do fotógrafo, existe para ser lida (BENJAMIN, 1994); ela testemunha, paralisa situações em um tempo, em uma posição, em um cenário; é linguagem quando passa a significar (BARTHES, 2004), mesmo incerta e redutora de um *corpus* (Idem, 2018). A fotografia interpreta e forja vestígios do real, o transforma em sombra, aprisiona e amplia, redefine e recicla realidades, cria objetos de consumo (SONTAG, 2004).

As diversas enunciações do romance, das crônicas e das fotografias configuram um “fora” do qual também participamos, pois é desse espaço que olhamos. É de fora que transitamos pela cidade. Em ambas as composições literárias, é por uma brecha construída por pensamentos e por frases pontuais que nos aproximamos de suas personagens.

Utilizando o acontecimento do menino nos Arcos da Lapa como metáfora, encontramos em *Inferno* (MELO, 2000) o que o policial e as pessoas abismadas da cena veem; em *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006), o olhar do garoto segurando o coração arrancado, só possível de ser alcançado se nos abaixamos até a sua altura.

As narrativas – verbais e não verbais – fabricam um corpo e desse desenho eclode a possibilidade de encontro com outros, reais e ficcionais, rememorando, fazendo nascer o encoberto, ecoando, talvez. Neste trabalho, são composições e personagens estruturadas nas faltas de poder olhar em vez de apenas espiar; de conhecer o rosto de um filho; de padre e flor para o velório; de comida; de dinheiro para a passagem; de falar, de conseguir expressar. Antes disso, tratamos da

impossibilidade da infância, morte que ataca “até gente não nascida”, como explica o retirante de João Cabral de Melo Neto (2012, p. 76).

Palavras e imagens representam, dessa forma, esses mundos construídos na falta – e nos quais a falta também é construída –. Com a motivação de gerar entendimentos sobre as especificidades que compõem infâncias muitas vezes vistas e apresentadas como um todo, e com o intuito de nos abaixarmos até o menino dos Arcos da Lapa, nos orientamos pelos estudos de Dirce Côrtes Riedel (1980) em “Meninos de Romance” e de Vânia Maria Resende (1988) em *O menino na Literatura Brasileira* a partir de suas leituras sobre o ecoar de denúncias por meio da representação de infâncias distantes de ideias como diversão, integridades física e psíquica e proteção, respectivamente contempladas no Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990) como direitos à liberdade, ao respeito e à dignidade; e, n’*Os Direitos das Crianças segundo Ruth Rocha* (2002, p. 12), como “O direito de sorrir, / Correr na beira do mar, / Ter lápis de colorir...”. Trata-se, portanto, de crianças que, real ou metaforicamente, morrem por falta de assistência, de fome (RIEDEL, 1980) ou de emboscada[6].

Na tentativa de pensar outros “meninos de romance”, buscamos nos estudos de Maurice Merleau-Ponty (2014) em *O visível e o invisível* uma possibilidade para a defesa de um olhar para “um mundo sensível comum a todos nós” (Ibidem, p. 25). Dialogam com essa ideia Alfredo Bosi (1998) e Marilena Chaui (1998) ao tratarem, respectivamente, da percepção de um mundo predominantemente visual para a qual o olhar é um ato de intencionalidade; e da consciência do privilégio de olhar da forma ativa aqui defendida. As ideias de Eliane Brum (2006; 2017) são também acionadas a partir de seus relatos como escritora em defesa do olhar como método para o encontro *de* e *com* personagens, recusa de um gesto programado para enxergar apenas o superficial.

Para isso, nos auxiliam os debates de Judith Butler (2019) sobre a dimensão política do luto considerando sociedade e representação fotográfica (2018); e sobre a importância de nos percebermos como territórios sociais, sujeitos de histórias próprias que são também as de uma relação com o “outro” (2017).

---

[6] Pela proximidade com as histórias, novamente o encontro com o personagem de João Cabral de Melo Neto (2012, p. 76): “a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia / (de fraqueza e de doença / é que a morte severina / ataca em qualquer idade, / e até gente não nascida)”.

A construção feita até aqui tem como síntese a estrutura deste trabalho, dividido em três capítulos dedicados (i) às personagens cujas vidas são estruturadas na falta, representadas por romance, crônicas e fotografias, incluindo o universo infantil composto pelo trânsito entre realidade e fantasia; (ii) ao encontro dessas personagens com um fora dos sonhos, suas experiências no asfalto e como ele reage a isso, implicando, em uma das crônicas, o olhar do leitor diante da cena, artifício de que nos servimos para defender o olhar como gesto que se exercita, que pode ser insubordinado; e (iii) à conjugação de percepção e condições para enunciar dramas como elementos de um silenciamento histórico e social dos sujeitos ficcionalizados.

Cabe mencionar que a palavra “asfalto” é utilizada neste trabalho no sentido figurado, como sinônimo para espaços urbanos privilegiados (HOUAISS, 2011). Seu outro lado, a periferia, como Celso Athayde (2011, p. 402) apresenta e questiona:

> a academia faz recortes para dialogar com as fontes e pressupostos teóricos; a força policial a vê como espaço para aplicar a repressão; o crime organizado atua nela como território de disputa das facções; candidatos a pleito político a visitam como curral eleitoral; as instâncias do poder público não a enxergam; a classe média a estigmatiza como uma ameaça à sua paz; e os favelados a veem como alternativa de moradia diante do asfalto. E você, caro leitor, cara leitora, como vê tudo isso?

Além do referencial teórico e do diálogo com outras produções literárias, as epígrafes são parte considerável deste trabalho, por sua sabida função de apoio temático (AULETE, *online*) e também por serem vozes que motivam não só a condução do texto, mas meu olhar, de modo geral e como aluna e professora, papéis que se entrelaçam (APÊNDICE). Para isso, pego também emprestadas as ilustrações de rupi kaur (2017; 2018)[7] como fragmentos de sua obra, opção feita diante da proximidade temática entre os poemas aos quais as imagens acompanham – corpos com dores onde não deveriam existir; morte de crianças; pessoas pagando por pecados dos quais não se lembram; fuga do próprio corpo e a procura por um caminho; e a busca por qualquer emoção – e as histórias apresentadas no romance e nas crônicas estudados.

---

[7] É a autora, nascida em Panjabe, na Índia, e criada no Canadá, quem nos explica a escolha de escrever seu nome em letras minúsculas: “no punjabi não há distinção entre letras e há apenas pontos finais. É um mundo dentro de um mundo, exatamente como eu sou, sendo mulher e imigrante. É menos sobre quebrar as regras do inglês e mais sobre usar minha própria história no meu trabalho”. Por esse motivo, seu nome segue assim grafado neste trabalho. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/rupi-kaur-faz-do-trauma-a-materia-prima-para-sua-poesia/>. Acesso em: 08 maio 2020.

Nem todas as personagens chegam ao nosso terceiro capítulo e, também por isso, os *Becos da memória* de Conceição Evaristo (2017a) perpassam esta tese. O encontro com Maria-Nova, “eu-menina” da narradora, nos oferece uma perspectiva diferente das terceiras pessoas de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê*. É o olhar de quem sobreviveu à infância tal como focamos e consegue, movida pelo “desejo dolorido de escrever” (Ibidem, p. 17), narrar.

A poesia e a sutileza dessas memórias caminham, desde a introdução até a conclusão, construindo uma linha narrativa que compreende a ausência de brincadeiras diante de um crescimento forjado em uma vida já embrutecida (p. 76); a observação do universo dos mais velhos (p. 30); a percepção de desigualdades formadoras de mundos construídos por restos e pela falta, bem como dos abismos entre a periferia e o asfalto (p. 101); a necessidade de conseguir falar, unindo vozes, para, assim, se tornar audível e ressoar o sonegado desde antes de nascer (p. 164); e a importância de aprender a ler a realidade (p. 95), pois é preciso chegar ao terceiro capítulo, após o tempo do “é quando ainda”, apresentado pelos versos de Leminski (2013, p. 19)[8] na epígrafe deste trabalho.

[8] Poema originalmente publicado no fotolivro *Quarenta clics em Curitiba* (LEMINSKI; PIRES, 1990). (ANEXO A, Figura 11). Agradeço à minha amiga Eliara Beck pela delicadeza de se importar com minha vontade de conhecer essa fotografia e, em meio à visita a sua família depois desses meses de pandemia, ir à Biblioteca Pública do Paraná para me dar esse presente.

1 VIDAS EM EBULIÇÃO: PALAVRA, FOTOGRAFIA E PÉS DESCALÇOS

> Maria-Velha e Tio Totó ficavam trocando histórias, permutando as pedras da coleção. Maria-Nova, ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo do coração.
>
> *Conceição Evaristo*

Os chamados “Meninos de romance” (RIEDEL, 1980), personagens estudadas neste trabalho, “quase sempre, têm angústias que soam como denúncias que exigem nossa reflexão” e ecoam por meio da literatura a partir da construção ficcional de “crianças nutridas, e muitas outras desnutridas, crescendo, quando não morrem aos milhares, por falta de assistência médica, mas principalmente de fome... e o mundo está em ebulição.” (Ibidem, p. 95, 96).

A título de entendimento sobre a condição de abandono das crianças apresentadas neste trabalho, observemos os seguintes fragmentos de um editorial da *Folha de S. Paulo* publicado no final da década de 1990 (AS CRIANÇAS..., 1998, grifos nossos):

> Com rigor sociológico, o presidente Fernando Henrique Cardoso insistiu em *distinguir* entre *meninos de rua abandonados* e *aqueles com família*, que não se encaixariam adequadamente naquela definição. [...]
> O presidente tem alguma razão. O termo "meninos de rua" é, em parte, o sucessor de seu irmão mais velho, a palavra "menor", hoje quase relegada ao jargão policial ou popularesco. [...] Meninos de rua, sem aspas, são apenas um aspecto mais evidente, deprimente, sujo e até perigoso do *abandono social da infância*, reflexo da grande e desassistida pobreza do país. [...] são uma variação, por assim dizer, do tema da miséria. [...].

Para sustentar a defesa das diferenças entre meninos de rua sem e com aspas, o editorial critica a estigmatização de tais infâncias pelo olhar viciado de um imaginário social que reduz suas misérias “à ideia de abandono familiar” e que reduz esses sujeitos à figura de “marginais, perigosos”. No cenário real, “tropeça-se neles nas calçadas, alguns assaltam nos sinais de trânsito, outros se drogam, alguns são chacinados”. Ainda de acordo com o texto, mesmo sendo “poucos milhares os meninos de rua, de fato”, sem aspas, a questão não é menor, mesmo porque não

anula ou diminui as condições de desamparo em que vivem. Meninos de rua, sem ou com aspas, são uma “amostra escandalosa” de uma realidade brasileira. As causas, também as podemos formular a partir do desenvolvimento desta tese de Doutorado, são as mais variadas formas de violência, não fixadas apenas na ideia de “abandono familiar”, como a crítica em pauta adverte.

Na literatura, tal divisão pode ser encontrada na crônica “De quem são os meninos de rua?”, de Marina Colasanti (2016, p. 69, 70):

> Na verdade, não existem meninos De rua. Existem meninos NA rua. E toda vez que um menino está NA rua é porque alguém o botou lá. Os meninos não vão sozinhos aos lugares. Assim como são *postos* no mundo, durante muitos anos também são *postos* onde quer que estejam. Resta ver quem os põe na rua. E por quê. (Grifos da autora).

Seguimos nosso delineamento com outra imagem extraída de nossa literatura. Em uma descrição presente no significativo romance *Capitães da Areia* (AMADO, 1992, p. 10), a cidade é apresentada no título do editorial que inicia a obra como “infestada por crianças que vivem do furto”. O verbo “infestar” remete seu agente à imagem de inseto, erva daninha, verme, e compõe um título marcado pela distância entre o enunciador (o autor do editorial) e as personagens (o bando liderado por Pedro Bala). Já para o narrador do romance, trata-se de crianças “*cavando* o jantar” (Ibidem, p. 51, grifo nosso). Somando esses sentidos ao estado de agitação observado por Riedel (1980), os “meninos de romance” recebem a dimensão de organismos vivos, que fermentam, reagem ao oxigênio ou à falta dele.

Trago a lembrança dessa obra porque, como acontece com algumas das personagens de Patrícia Melo (2000) e de Eliane Brum (2006), os meninos que dormiam no trapiche apresentado por Jorge Amado (1992) em 1937, também estavam ausentes da escola, também tiveram o coração cheio de ódio, também fantasiavam carrosséis e se confrontavam com o desprezo com que a cidade os tratava (Ibidem, p. 37, 60, 89). Essa menção se justifica por tratarmos de personagens representativas da “mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada” (Ibidem, p. 214) e embasa a reunião de personagens de romance e crônica, feita no decorrer deste trabalho.

O olhar para o mundo em ebulição descrito por Dirce Côrtes Riedel (1980) requer seu direcionamento para baixo, para os lados, pois esse estado, essa situação, não é sinônimo de visibilidade. O crescer sem assistência, a fome, a emboscada, o não conseguir falar, situações expressas nas obras de Melo (2000) e de Brum (2006)

não são silenciosos, mas inaudíveis. A estética dessas narrativas estrutura-se na falta que acomete cada uma das vidas em ebulição apresentadas. Tanto em *Inferno* quanto em *A vida que ninguém vê*, nos deparamos com o peso, desde a infância, do carregamento de denúncias sociais tais como as anunciadas por Riedel (1980).

As personagens de Patrícia Melo e de Eliane Brum compõem um todo, o mundo de quem transita pela cidade, mas que, observado à distância, sem olhar para os cantos, para os sinais de trânsito, as camufla. Ainda assim, essas vidas estão em estado de efervescência. Quando precisam ser vistas, incomodam, confrontam, chegando como fez o menino dos Arcos da Lapa, ou devagar, submissas, subjugadas, como a garotinha de uma das crônicas estudadas, pedindo “um trocadinho” (BRUM, 2006, p. 126).

Neste trabalho, romance, crônicas e fotografias tecem “pessoas parecidas de abandono” (BARROS, 2013, p. 17), metonímia para tantas outras, ficcionais ou reais. Ao mesmo tempo, o encontro com o factual e o simbólico de cada tragédia nos aproxima de suas especificidades, tornando cada personagem única, com nome e sobrenome. Falamos, então, de José Luís Reis, o Reizinho (MELO, 2000); de Antonio Antunes e Lizete; de Leandro Siqueira dos Santos; d’O encantador de cavalos, antes da crônica conhecido como ladrão de cavalos; de Camila Velasquez Xavier; e de Israel Pires (BRUM, 2006).

No campo da palavra, as cargas de sentido e as reflexões por ela propiciadas; no campo da imagem, representado pelas fotografias de *A vida que ninguém vê*, a constituição como linguagem se dá por meio do estilo que a sustenta, quando passa então a significar (BARTHES, 2004, p. 494, 496). Assim, propomos sua leitura como algo que testemunha um momento, paralisa situações em um tempo que, na obra em pauta, é o da crônica.

> a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. (BARTHES, 2018, p. 31, grifos do autor).

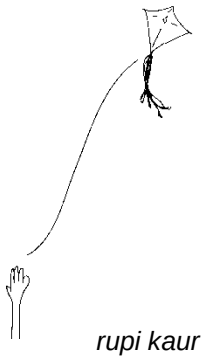
De acordo com a observação de Brum (2017, p. 288), a escrita torna permanente um momento, um acontecimento fugaz, impede que algo vá embora; a leitura de uma fotografia é também a observação do que passou a inexistir. Há, por meio de sua linguagem não-verbal, um contato que resta, ali fixado. Imagem e palavra lidam, portanto, com a impermanência da realidade. Para tal leitura, apresentamos

neste capítulo algumas distinções e relações entre os gêneros dos quais este trabalho se ocupa – romance, crônicas e fotografias.

A introdução deste trabalho é iniciada com o relato de um acontecimento cuja criança já estava em uma praça, já se fazia ser vista, já estava, portanto, em nosso segundo capítulo, de pés no chão. Antes, porém, nesta primeira parte nos encontramos com os “meninos de romance” em um tempo chamado por Leminski (2013, p. 19) de “é quando / ainda”, epígrafe principal desta tese.

Para isso, consideramos os universos (i) mais amplos de cada personagem, o que vemos de fora, com distância; (ii) adentrados pelas imagens fotográficas que antecedem as crônicas de Brum (2006); e (iii) criados pelas percepções de um ser-criança a partir da fantasia como fuga e, ao mesmo tempo, formação de um mundo real, fabricando contrastes entre ambos.

1.1 Palavra: descrição a caminho da reflexão



rupi kaur

Pipa empinada ao sol da tarde,
Sinal que polícia vem subindo.
Sem pipa, sem vento, sem tempo de empinar,
o assovio fino vara o morro, toma o corpo invisível, imbatível.
Carlos Drummond de Andrade

Na conclusão de uma aula inaugural, ao relatar sua experiência de leitura a partir do encontro com uma personagem, Barthes (2013, p. 47) falou da perplexidade que sentiu ao constatar que seu corpo era histórico, com existência antes mesmo de seu nascimento: “meu corpo é bem mais velho do que eu, como se conservássemos sempre a idade dos medos sociais com os quais o acaso da vida nos pôs em contato”. Segundo o autor, a saída, condição para viver, é esquecermos isso, renascer, lançando-nos na ilusão de que somos contemporâneos aos do presente, recriando-nos mais jovens do que somos.

O mundo em ebulição dos “meninos de romance” (RIEDEL, 1980) é carregado de angústias que constituem denúncias sociais de misérias que não possibilitam a saída pelo caminho da ilusão apontado por Barthes (2013). Ainda assim, a possibilidade de encontro com tais seres históricos nos leva a iniciar nossa abordagem pela constatação do autor.

Para o entendimento desse “nós”, um esforço se faz necessário, o nosso reconhecimento como um “território social”, como defende Judith Butler (2017, p. 18) em *Relatar a sim mesmo*: crítica da violência ética. Mesmo uma história nossa, narrada em primeira pessoa, implica o mundo que nos conforma. Portanto, falamos sempre da “história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas”.

Consideradas as especificidades de cada obra literária objeto deste trabalho, tais como as diferentes distâncias dos narradores em relação às personagens; a objetividade e a subjetividade no uso da linguagem; e a carga poética conferida aos textos, o movimento proposto neste trabalho parte de um todo, um mundo apresentado predominantemente em terceira pessoa, por vezes tumultuado e veloz. O particular de cada história é focalizado apenas por meio de entrecortados fragmentos de pensamentos e falas das personagens, aspectos aprofundados em nossos segundos e terceiros capítulos, mas é significativo, desde já, pensarmos que essa posição da terceira pessoa é também a nossa, diante da leitura literária e para além dela.

A aproximação de tais infâncias como objetos construídos sob um mesmo trato ficcional é um equívoco facilmente realizável, dado que, ao denominarmos as personagens de Melo (2000) e de Brum (2006) como “meninos de romance”, tentando pensá-las por meio da categoria legitimada por Riedel (1980), as relacionamos entre si e a outras crianças por constituírem um mesmo corpo histórico, para seguirmos a constatação de Barthes (2013). Com a intenção de não incorrermos em tal risco, algumas particularidades dos gêneros literários em evidência (romance e crônica) são ponderadas no final deste tópico, após a leitura inicial das narrativas das quais nos ocupamos.

Antes, é preciso conhecer de quem tratamos. Os “meninos de romance” de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* já existiam antes mesmo de seu tempo de andarem de pés descalços pelas cidades; também anteriormente, já morreram de negligência ou de emboscada e já foram salvos. Quem sabe esses corpos, descoberta

de um encontro tal como anunciada por Barthes (2013), representem o que Manoel de Barros chamou de “ancestralidades machucadas”, cuja herança, quando há condições para tal, é um “olhar para baixo” (BARROS, 2013, p. 17).

> Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
> É um olhar para baixo que nasci tendo.
> É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu criei tendo.
> O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho.
> Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.
> Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas. [...].

Comecemos, assim, pelos pés descalços e pela pipa no alto.

O inferno construído no romance de Patrícia Melo figura também nos noticiários. É também visto de cima, pela produção de imagens panorâmicas, ou de fora das casas, dos becos, mas predominantemente com distância. Quem o habita, o vivencia e o constrói já está lá antes mesmo de nascer. De longe, são os mesmos sujeitos e espaços, compondo um mesmo perfil, são os mesmos meninos romanceados pela literatura. Subindo o morro, uma das personagens da qual este trabalho se ocupa: José Luís Reis, o Reizinho, aos onze anos de idade, já empregado do tráfico, já distante da escola.

A biografia do menino se (con)funde com a do fictício morro do Berimbau[9], desenhado com vistas para as praias contornadas pela avenida Epitácio Pessoa, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, e composto por “Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques” (MELO, 2000, p. 09).

A criação desse espaço reproduz lugares comuns sobre as favelas e seus moradores. São tipos sociais e situações como a empregada doméstica analfabeta e explorada; a adolescente com filhos de diferentes relações; o caso extraconjugal entre patroa e *personal trainer*; a mulher mais bonita, namorada do dono do morro; turistas em jipes, pagando para ver esgoto e pobreza; o dono do bar que sabe de todos os acontecimentos da favela; a prostituta que se casa com um alemão, contrata uma das meninas do morro como empregada e perde o marido para ela; o pai alcoólatra; o

[9] O significado de “biografia” foi ampliado para abranger a localidade em que o menino cresceu, considerando-a, a exemplo da construção de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, um organismo vivo.

pastor de vida confortável e destoante de seus fiéis; comerciais gravados na favela; a avó costureira da escola de samba do morro; sonhos de ser modelo, ter óculos espelhado, tênis “de marca” e cordões de ouro; crianças sem pai; o menino que cresceu apanhando de sua mãe, deixou a escola, entrou para o tráfico e tomou o poder do morro; o traficante, amado por toda a comunidade.

É tudo veloz, sobreposto, entrecortado por sol, poeira e barulho. A distância assumida pelo narrador de *Inferno* em relação ao enredo deixa para o leitor a elaboração de qualquer reflexão sobre as condições de precariedades ali presentes. Para Riedel (1980, p. 111), aquilo que “latente no texto, pode ser preenchido com o conhecimento da realidade brasileira que ele apresenta nua, diretamente do factual da narrativa”.

Na televisão ligada, pessoas desaparecidas, perdas humanas e materiais decorrentes de chuvas e desabamentos, cotação do dólar, inflação, pesquisas que comprovam que o brasileiro se encontra assustado diante da violência urbana. (MELO, 2000, p. 59). No uníssono dos moradores, “Toda vez que a polícia sobe o morro atrás dos traficantes, é uma guerra” (Ibidem, p. 73).

O movimento vertiginoso em acontecimento nas subidas e nas descidas do morro do Berimbau, composto por crianças, cachorros, cafetões, ladrões de carros, assaltantes, traficantes, entulhos, mais cachorros, barulho, sujeira e por empregadas domésticas, pedreiros, eletricistas, babás, encanadores, porteiros, costureiras e manobristas descendo em direção ao trabalho define um mundo aparentemente desordenado e ruidoso, formado por aglomerados de vidas e um painel multidirecional decorado por antenas parabólicas, telhas, caixas d'água, aviões voando baixo, orelhões, sol, pipas no céu, urubus, lamentos, cachorros latindo, tiroteios (MELO, 2000, p. 10). No caminho inverso, José Luís Reis, o Reizinho.

“A descida é fácil, as portas do inferno estão abertas dia e noite.”. A epígrafe do livro, extraída de *Eneida*, de Virgílio (século I a.C.), indica somente um de seus percursos, pois a construção de *Inferno* segue também para cima. Enquanto o curso de muitas vidas é para baixo, direcionando-nos a figuras por vezes imperceptíveis, soterradas em outros espaços da cidade, o menino sobe a rua. Fazendo isso, ganha destaque na narrativa. Também do alto, da câmera simulada pela escrita, conseguimos vê-lo. Quando destacado das demais vidas, não é somente mais um menino subindo um morro, mas alguém de cujos sonhos conseguimos saber.

De toda a estrutura do morro apresentada como caos, interessa ao menino os cachorros e os urubus. “Qual a beleza da pipa no céu? Nenhuma. As cores apenas. Bonito era ver urubu voar.” (MELO, 2000, p. 10). A pipa não era um brinquedo, mas um código, seu instrumento de seu trabalho como olheiro do tráfico. Enquanto estivesse no ar os traficantes saberiam que a polícia estava por perto. Do posto do menino, a vista para vielas, antenas, telhados, traficantes, crianças correndo e lavadeiras. Assim como outras crianças em sua situação, Reizinho não podia brincar, se distrair, cochilar. Quando isso aconteceu, foi punido com um tiro na mão (Ibidem, p. 17).

Olhador profissional, o garoto se desvencilhava dos amontoados de vidas, do exagerado mosaico de cores, cheiros e sons que compõe a favela de *Inferno*, quando distraído por detalhes: calos, unhas, calcanhares, dobras de pessoas obesas, celulites, buços, tetraplégicos, estropiados, mulheres muito gordas ou muito magras ou muito pretas (MELO, 2000, p. 12). É pelos olhos do menino que o leitor vê não os tipos sociais engendrados pelo romance, mas seus pormenores, compondo, assim, esses corpos. Com diferentes referências visuais, é possível que esse olhar para os detalhes advenha das “ancestralidades machucadas”, apresentadas pelos versos de Manoel de Barros (2013, p. 17). No poema, a atenção aos detalhes, às “coisinhas do chão” e ao céu caminha para a sensibilização sobre “Pessoas pertencidas de abandono”, para aprendizagens adquiridas mais com abelhas do que com aviões; no romance, a observação da natureza tem como representantes os marimbondos dos quais a utilidade para o menino consiste em suas capturas, impedindo-os de voar livremente, fazendo-os voar escravizados (MELO, 2000, p. 11).

José Luís cresceu ouvindo a mãe reclamar da patroa. Receber do tráfico apenas duas notas de cinquenta a menos do que o salário de Alzira formava o menino. “Quando o assunto era humilhação, a mãe não respeitava nenhum limite. Descia até o inferno pelas seis notas de cinquenta”; “como a mãe suportava aquilo?” (MELO, 2000, p. 22, 23). Pensamentos como esses acabavam com o coração do menino.

“Voz fria [...], olhar impassível, onde você se meteu, José Luís? E taf, tap, fale, imbecil, a mãe gostava de lhe bater na cara, no rosto, menino, fale logo, antes que eu te arrebente, e taf, e tap, menininho idiota, eu vou te ensinar.” (MELO, 2000, p. 15). Como veremos no tópico 1.3, toda fuga da realidade por José Luís é sustentada pela rejeição do vivido. Em seus sonhos, desvia de sua mãe e das advindas torturas físicas

e emocionais e se aproxima de seu pai como alguém distante da imagem construída pela mãe com o auxílio de palavrões.

Pela imaginação, o menino ia do pai desenhado – distante do que ele descobriria em breve – à sua própria imagem “franzino sendo atropelado por um caminhão na avenida Brasil. Crash. Morto no asfalto [...] A mãe chorando, desesperada” (MELO, 2000, p. 55). E parava para não se imaginar sozinho. Se comparados ao que o menino viveu ao usar drogas, esses momentos marcam justamente a sua lucidez. “Antes de se viciar [...] sentia-se tão arrasado [...] havia algo esburacado em seu peito, um buraco enorme, vários, e ausências, uma tristeza difusa, acordava no meio da noite, com pernas e braços doloridos das surras que levava da mãe” (Ibidem).

Se antes Reizinho sentia “como se tivesse engolido um ovo de tristeza, um ovo que entalava no esôfago”, depois de muito viver aquelas situações, passou à apatia: “nunca mais, tap, era só carne sendo socada, bate, ele pensava, pode bater, não dói, porra.” Uma fúria que o debilitava, “uma tristeza que começava no umbigo e tomava conta de tudo.” (Ibidem, p. 67, 68). Essa gradação de sentimentos leva o menino para um vazio, um desapego de si, preenchido cada vez mais por sua formação no e para o tráfico; da dimensão da tristeza à sua aparente indiferença: “Quer morrer cedo? Quero, respondeu Reizinho [ao chefe do tráfico]” (p. 39). A entrada para o tráfico, pensava o menino, “foi ideia da mãe, afinal. Das surras da mãe, eu te mato, eu te mato, se você se meter com esses bandidos.” (p. 15, 16). Já nessa época os sentimentos de José Luís em relação à mãe eram de ódio e de pavor. (p. 60).

Do outro lado, temor de sua mãe, a figura do chefe de José Luís. Carros, relógios, pulseiras de ouro, mulheres, óculos de lentes coloridas, mas, para o menino, principalmente, o olhar de mando, “bostejante” (p. 24, 49) que dirigia às pessoas.

Aos onze anos de idade Reizinho já havia decidido não ser porteiro, engraxate, carregador em feiras, limpador de para-brisas, office boy (p. 24, 39, 81), ofícios de quem, ilustra o narrador, está sentado “*com a boca escancarada cheia de dentes* [esperando a morte chegar][10]” (p. 24, grifos da autora). Nessa idade, entretanto, o menino não teve escolhas e por isso viveu justamente alguns desses papéis. Quando se viciou em crack e foi para os sinais de trânsito limpar os vidros dos carros, em pouco tempo começou a roubar motoristas, em sua maioria mulheres. Os roubos

[10] Referência a “Ouro de tolo”, canção de Raul Seixas lançada em 1973.

rendiam o suficiente para comprar drogas e hambúrgueres. “Não foi difícil começar a roubar. Difícil fora engraxar. Carregar carrinhos de feira. Suar. Roubar era fácil”. (MELO, 2000, p. 69).

Novamente, uma cena de *Capitães da Areia* (AMADO, 1992, p. 97, 98) é ilustrativa para nosso diálogo: “Pirulito pensou que todos estavam condenados ao inferno. [...] Estariam todos condenados ao inferno? O inferno era um lugar de fogo eterno, era um lugar onde os condenados ardiam uma vida que nunca acabava.” Tudo o que se segue depois do amplo retrato feito do menino José Luís Reis (MELO, 2000) nesta parte do trabalho o conduz para uma constante promoção no tráfico, sua derrubada e expulsão do morro.

Embora diante do recorte adotado nos fixemos em sua infância, é importante adiantar que a ideia de “uma vida que nunca acaba”, pensamento do menino do bando de Pedro Bala, é realizada no *Inferno* de Patrícia Melo. O curso do menino é sempre o de subir o morro. O parágrafo final do livro retorna ao seu início, com Reizinho, mais velho, voltando para o Berimbau: “José Luís subiu lentamente o morro, sem saber exatamente o que iria fazer, os cachorros na frente, latindo.” (Ibidem, p. 367). Em seu caso, tudo se expande e se resume, afinal, ao inferno. De diferente forma, é o que o personagem de uma crônica de Eliane Brum (2006), apresentada a seguir, transforma em sentença ao dizer que “o pobre” tem sempre um mesmo caminho.

***

Debaixo d'água tudo era mais bonito
Mais azul, mais colorido
Só faltava respirar

Mas tinha que respirar
Arnaldo Antunes

Nesta busca por crianças de pés descalços, dentre as seis crônicas selecionadas de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006), há duas que se complementam por serem partes de uma mesma história sobre a impossibilidade de nascer: “Enterro de pobre” e “Depois da filha, Antonio sepultou a mulher” (Ibidem, p. 34, 165), títulos autoexplicativos que figuram como os de notícias de jornal. Em cena, a impossibilidade de chegar a ser.

Antonio Antunes, “abatedor de árvores” da região carvoeira do Rio Grande do Sul, tinha trinta e sete anos de idade, revelados apenas na segunda crônica, ocupada pelo elenco dos fatos que levaram à sua tragédia. Em “Enterro de pobre”, o espaço

para a objetividade dos fatos é reduzido pela tentativa da narradora de apresentar a dor do pai que sepultou seu bebê.

A cronista tenta tecer causas para uma doída explicação proferida por Antonio ao enterrar o caixão com o filho natimorto: “Não há nada mais triste do que enterro de pobre. Porque o pobre começa a ser *enterrado em vida*” (BRUM, 2006, p. 36, grifos nossos). Essa construção poderia ser um paradoxo, mas, por toda a realidade que a sustenta, compõe os porquês de dores como as de Antonio. O verbo “enterrar” denuncia o ocultamento do sujeito, tornando-o objeto de uma rotina cujo caminho é sempre em direção ao chão, com olhos que não conseguem se erguer para reivindicar qualquer humanidade; com uma voz que, pelo mesmo motivo, não se eleva; ou com os corpos a caminho do cemitério.

O bebê começa a morrer na barriga da mãe, Lizete, primeiro por falta de diagnóstico; depois, por diagnóstico errado, assim como aconteceu com a gravidez anterior, que impossibilitou que um dos filhos do casal andasse. O bebê continua morrendo no percurso por hospitais e assim não houve tempo para que pudesse viver. O que acontece com Antonio e com os seus recebe a carga de verbos que remetem a objetos: despachar (do hospital para casa) e exportar (para outro hospital). Ironicamente, o verbo adotado para designar a chegada de Antonio ao cemitério é “acolher” (BRUM, 2006, p. 38):

> Nada se encerrou para Antonio Antunes quando chegou ao sopé do morro do cemitério e pronunciou a frase de sua vida. Acabara de sepultar o filho que dificilmente morreria se o pai não fosse pobre. Em um caixão doado, numa cova emprestada, no campo de lomba do único cemitério que acolhe pobre em toda a capital do estado. E que só por isso já merece a gratidão eterna de todos os Antonios.

Ao mesmo tempo em que a cronista compõe um plano afetivo ao apresentar os fatos como “o bebê de 960 gramas que morreu ainda no ventre da mãe”, ela simula a dessemelhança manifestada no tratamento conferido a essa família por meio de descrições como “a funcionária que foi buscar a criança na geladeira” (BRUM, 2006, p. 36).

> Antonio Antunes descobriu naquele momento que uma cova rasa em um caixão doado, semeado em um cemitério de lomba, seria o destino dele, dos filhos que sobreviveram e dos netos que ainda estão por vir. Como foi a sina dos seus pais e dos seus avós antes dele. [...]
> Porque não há nada pior do que morrer de favor. Não há nada mais brutal do que não ter de seu nem o espaço da morte. Depois de uma vida sem lugar, não ter lugar para morrer [...] A tragédia suprema do pobre é que nem com a morte escapa da vida.

> Porque a cova de pobre tem menos de sete palmos, que é para facilitar o despejo do corpo quando vencer os três anos do prazo. Então é preciso dar lugar a outro pequeno filho de pobre por mais três anos. E assim sucessivamente há 500 anos (Ibidem, p. 36-39).

O resultado de uma breve busca no Google utilizando as palavras-chave "negligência" e "morte de bebês" demonstra a volumosa recorrência de histórias como essa[11]. O espaço criado na crônica conduz o leitor ao silêncio que perpassa a história de Antonio, homem que, pelo socialmente construído receio de falar, não conseguiu que vestissem seu bebê com a roupa de sete reais que comprou; não pode "espiar a face do filho" (BRUM, 2006, p. 36), "observar às escondidas, espreitar" (HOUAISS, 2011), dimensão diferente de "olhar", de dirigir os olhos, de poder fixá-los na criança.

Anunciamos, pois, corpos dos quais não se quer tratar, que não indignam ao serem vistos; palavras que, quando saem, são com dificuldade, com medo, pela ausência de condições para formular dores e sentenças. O ser que ninguém vê, sujeito do título do livro, quando consegue se expressar, é hesitante, tem a fala interditada por sua história.

A cronista o apresenta como alguém com "a cabeça baixa e a chama dos olhos extinta pelas lágrimas", descrição que antecede a sentença proferida por Antonio: "Esse é o caminho do pobre" (BRUM, 2006, p. 36). Para a narradora, a compreensão arrebatadora dos acontecimentos, expressa pela máxima em questão, é a segunda tragédia desse homem. É a percepção dos fatos que leva Antonio a tentar duelar contra a morte, por meio da ameaça de chamar a polícia, de tentar fazer seu filho viver, mas, quando o homem vence sua "humildade atávica", é tarde. (Ibidem, p. 38).

Sem nome, sem rosto, sem padre e sem flor, com caixão doado e cova rasa emprestada. Uma das características da morte é a falta de respiração. O bebê não chegou a respirar. O nascimento nesse caso não significa vida, mas morte, um nascer morto. Ainda assim, nascer. A morte é a certeza de finitude para muitos, mas para Antonio e para os seus é constante, presente e prematura.

Metaforicamente, como respirar em vida? As ausências que fundamentam a impossibilidade de um chegar à infância, nascer, sair do hospital, são compostas pela

---

[11] Muitas vezes, sabemos, não é preciso chegar a tal busca. Diante da televisão, ouvimos: [Após passar por dois hospitais e a caminho do segundo em busca de um CTI] "Jovem de 18 anos morre depois de complicações no parto na maternidade Carmela Dutra. A família de Gabriele cobra explicações sobre a causa da morte". Exibição em 02 set. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8824508/programa/>. Acesso em: 02 set. 2020.

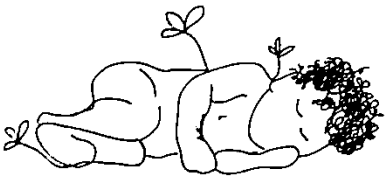
falta de condições para falar, olhar, comer, pagar uma passagem, como os fatos da tragédia de Antonio.

“Esse é o caminho do pobre” (BRUM, 2006, p. 36). Diante da sentença ecoante de Antonio, a cronista emerge para assumir que talvez estejamos diante de uma síntese sobre a qual não haja o que dizer.

> uma frase só existe quando é a extensão em letras da alma de quem a diz. É a soma das palavras e da tragédia que contém. Se não for assim, é só uma falsidade de vogais e de consoantes, um depósito de som e de espaço. E foi com tal dor que Antonio a pronunciou que até o sabiá que cantava do outro lado do muro silenciou, como se adivinhasse que a frase de morte era a vida de um homem (BRUM, 2006, p. 37).

A tragédia de Antonio não se finda e a busca de explicações pela narradora segue. “Às vezes é preciso contar uma história de mais de um jeito para que seja entendida por inteiro” (BRUM, 2006, p. 37).

***



rupi kaur

“Depois da filha, Antonio sepultou a mulher”, título da segunda crônica selecionada, resume, de forma dura, linear, objetiva como em uma notícia de jornal, os acontecimentos da sentença do homem. “Esse é o caminho do pobre” (BRUM, 2006, p. 165). Nesse segundo texto, a frase não é tomada pela cronista como uma sentença baseada na perda do filho, mas como uma profecia realizada cinco dias depois, com a morte de Lizete, aos vinte e seis anos de idade.

“Acompanhe o calvário de Lizete” (Ibidem). Nesse outro contar da mesma história, o leitor toma conhecimento de que o bebê era uma menina, morta por asfixia, pela demora em conseguir fazer uma cirurgia cesariana[12]. Quatro hospitais percorridos em oitenta e quatro quilômetros de sangramento; pronunciamentos de

[12] Em 2018, um artigo da revista britânica *The Lancet* indicou o Brasil como o segundo país com a maior incidência de realização de cesarianas, sobretudo entre as classes abastadas e muitas vezes sem indicações médicas (o debate sobre a chamada cesárea eletiva compreende, em resumo, questões como as escolhas do médico e/ou da paciente, grifemos a palavra “escolha”). “Global epidemiology of use of and disparities in caesarean sections”. Disponível em: <https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(18)31928-7/fulltext>. Acesso em: 24 set. 2020.

diretores de hospitais, declaração de desconhecimento do caso e divergências de relatos; alegações de falta de verba e pagamentos de funcionários; nenhum consenso sobre o tempo de gestação (para os pais, oito meses; para um hospital, três e pode ser que o último tenha optado pela média, ao declarar seis meses).

Havia mais quatro filhos. Em casa, Bruno, de três anos, e Fernando, de oito; internados em dois hospitais, Luiz Oscar e Fernanda, ambos sofreram paralisia cerebral em decorrência de problemas nos partos.

"Vocês vão deixar ela morrer só porque eu sou moreno? Se demorarem mais um pouco, eu vou chamar a polícia" (BRUM, 2006, p. 167). Novamente a adoção de um verbo dimensiona um tratamento que atribui à família o estado de objeto: a ambulância finalmente os "descarregou".

A projeção dessa tragédia se dá também pelo contraste formado pela cronista ao apresentar os fatos da profecia de Antonio somados a um dado e a um relato, não sobre a morte de Lizete e de sua filha, mas do que a fez sangrar:

> O deslocamento prematuro de placenta é um problema grave na gestação, mas faz parte da rotina das maternidades.
> — Quanto mais cedo se faz a cesariana, maiores são as chances da mãe e da criança. Se a intervenção é imediata, as chances de sucesso são de 100%. No caso de Lizete, fizemos o que podíamos, mas ela chegou aqui tarde demais – afirma o diretor do Fêmina. (BRUM, 2006, p. 167).

Luiz Oscar continuava ligado aos aparelhos; Fernanda recebeu alta, mas, por não saberem para onde levá-la, possivelmente iria para uma unidade da Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, a FEBEM, hoje Fundação CASA – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. Lizete fez Antonio prometer que não separaria os filhos. Na próxima semana ele voltaria a descascar eucaliptos.

***

Mas tinha que respirar
Todo dia
Todo dia, todo dia
Todo dia
Arnaldo Antunes

Vivendo, falta não nascer do lado errado da cidade. A terceira crônica estudada (BRUM, 2006, p. 70) apresenta a história das tragédias de Leandro Siqueira dos Santos, retratado como morador de um barraco no alto de um morro de Porto Alegre com vistas para o rio Guaíba, um dos cartões-postais da cidade; filho de mãe

empregada de uma empresa de limpeza e pai pedreiro. O menino foi atropelado aos 12 anos de idade e durante os cinco meses em que ficou em coma no hospital ele não teve acesso à fisioterapia.

Um elenco de signos formado pelo que não se explica pelas leis naturais (acordar do coma, do “mundo dos semimortos”, “salvação” só possível para os médicos diante de um “milagre”, uma “ressurreição” em que só a família acreditara), evidencia o que uma leitura minimamente crítica sobre a realidade do menino aponta: “a displicência com que a planície trata a cidade de cima” (p. 73).

> A mãe abandonou o emprego numa firma de limpeza e postou-se dia e noite ao lado do filho. Tanto brigou, a dor era tanta, que perdeu o bebê que trazia no ventre. Mas como o menino não fazia sentido, e quem da cidade do alto ousaria reclamar da planície, esqueceram-se dele. (Ibidem).

Já em casa, carregado morro acima em uma porta velha arranjada pelo pai após os médicos dizerem que não havia mais o que ser feito, o menino que outrora ria das pedras ao brincar descendo sua cidade vertical, sentiu medo de cair, percebeu o abismo que o separa do restante da cidade e descobriu sua condição de prisioneiro das pernas, da cama e do alto do morro.

A substituição do nome de Leandro no decorrer do texto é simbólica desse abismo: “o filho de pernas mortas” (p. 74); “é *só* um menino de pernas assassinadas. [...] É *só* um menino de pernas mortas” (p. 75, grifos nossos). O título da crônica, “O menino do alto”, o fixa em um lugar, não pela fatalidade que o levou para o hospital, mas por “ter nascido no lado errado da cidade”. Nascer após o coma foi o segundo drama da vida do menino (p. 72).

O curso do inferno de Leandro é, assim como o de Reizinho (MELO, 2000), para cima. O alto, caminho do céu como lugar simbólico de uma bem-aventurança é contrastado com as situações de sofrimento vivenciadas pelo menino e por outros moradores do alto do morro. “Tão perto do céu, estava no inferno. Para os meninos de pernas assassinadas do alto, de nada serve uma cadeira de rodas. Quem tem os dois pés, precisa de outros dois. Nos dias de chuvarada só se caminha como bicho.” (BRUM, 2006, p. 72, 73). A junção desses fatos (o caminhar) com qualidades isoladas (como bicho) animaliza as pessoas muito mais por seus infortúnios do que pela comparação feita pela cronista. Implícita, mais uma forma de displicência para com “o povo de cima” (p. 72). “A cidade do alto é um lugar onde para ir e vir é preciso andar de quatro.” (p. 73).

Nesse caso, o caminho oposto ao inferno é o asfalto. Quando aconteceu de aparecer alguém capaz de ajudar o menino – uma enfermeira de um posto de saúde que se aliou a essa “luta invisível” (Ibidem, p. 74) –, ele precisou ser levado até o asfalto por meio dos esforços braçais de seus pais que, de porta velha, borracha de soro, pedaços de cano e de pau e garrafas de plástico, criaram meios para sua fisioterapia e locomoção. A saída pela bricolagem se deu inclusive para que o filho urinasse com alguma dignidade.

Essa mais uma história de descuidos se encontra com outras, reais ou ficcionalizadas, indicando não um momento histórico, mas a perpetuação de uma forma de olhar para os da “cidade de cima” e para os “da planície”. Reclamar direitos é, novamente e rememorando o Antonio de “Enterro de Pobre” (BRUM, 2006), um gesto de destemor.

Em outro plano, no asfalto, as próximas crônicas têm outra margem como paisagem: os cantos das ruas das cidades.

***

O menino quer um burrinho
que saiba inventar
histórias bonitas
com pessoas e bichos
[...]
E os dois sairão pelo mundo
que é como um jardim
apenas mais largo
e talvez mais comprido
e que não tenha fim.
Cecília Meireles

“Desde o início do ano o menino está jurado de morte a um preço menor que o de um cavalo” (BRUM, 2006, p. 85). Em “O encantador de cavalos”, a interpretação do que seria uma peraltice de criança ou um crime é implacável, definida pela condição de desamparo e de pobreza, tanto do menino quanto de quem ofereceu cinquenta reais por sua cabeça, resolução do homem cujo cavalo era instrumento de trabalho.

O menino era conhecido pelas ruas de Porto Alegre como “ladrão de cavalos”. Aos dois anos e meio de idade ganhou uma égua “criança”, apelidada por ele de Sabonete. Quando, aos cinco anos de idade, cuidando da irmã menor acendeu uma vela para espantar o medo do escuro e acabou incendiando a casa, ele foi o que restou, salvo do meio do fogo pelo pai. A égua precisou ser vendida para sustentar a

família. Desde então o menino não se sentia mais inteiro, motivo pelo qual guiou sua curta vida para a cidade, em busca de seu cavalo, “seu Pégasus” (BRUM, 2006, p. 85):

> Quase encontrou a morte debaixo das rodas de um carro. Ficou um mês e dois dias em coma no hospital. Teve de reaprender a andar e a falar. Quando falou, a primeira coisa que disse é que compraria uma casa nova para a família. Quando caminhou, partiu em busca de sua metade.

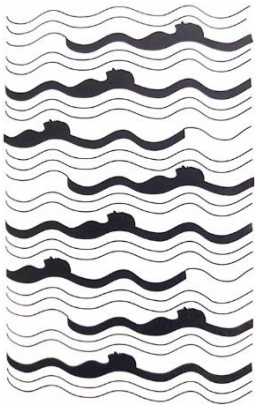
Na sequência, fraturas por montar um cavalo grande demais para ele; fugas de casa, de muletas, arrancando o assoalho do chão; internação e fuga da ala infantil de um manicômio. A escola, aos moldes de “Ivo viu a uva”, não o comportava (BRUM, 2006, p. 85); o Conselho Tutelar tinha urgências como abandonos, vícios e violações para resolver; um diagnóstico médico traduziu a vida de atropelos do menino em “hiperatividade e déficit de atenção” (BRUM, 2006, p. 85, 86) e a família não conseguia comprar remédios que garantissem a ele o que se chama de vida normal.

Da parte do menino, não havia tempo. Ele queria comprar uma casa para a família, mas antes precisava do cavalo, para ser inteiro, se encontrar de alguma forma com o momento anterior à perda da irmã. Para o menino, qualquer pangaré era transporte de fuga para o momento anterior ao do incêndio; para o carroceiro, já enfurecido, único sustento de sua família de muitos filhos. Para ambos, o mundo era de “necessidades básicas e nenhuma sutileza” (BRUM, 2006, p. 84).

O garoto tinha dez anos de idade, aparência de oito, quando foi jurado de morte e caçado por suas “vítimas”, para as quais não havia espaço e condições para as subjetividades que compunham o pequeno, para as quais ele era o ladrão de cavalos, e não o “encantador”, título conferido postumamente pela cronista. "O crime do menino foi montar no cavalo do carroceiro e galopar com ele pelas avenidas da cidade.” (Ibidem).

Para a cronista, a obsessão do menino o diferenciou das outras crianças das ruas da cidade. Acrescemos que a possibilidade do conhecimento de histórias como essa desata essas personagens desse aparentemente único lugar que é o canto das ruas, os sinais fechados, o lado de fora dos carros, espaço conhecido por Camila, menina da idade d’O encantador de cavalos, também exposta às ruas de Porto Alegre.

***



rupi kaur

Viver nas ruas até morrer criança. Camila Velasquez Xavier cresceu com quatro irmãos entre becos de barracos amontoados. Com os pais desempregados, aos seis anos a menina já trabalhava nos sinais de trânsito de Porto Alegre. Nesse espaço disputado com outras crianças, ela tentava se singularizar das demais, compondo versinhos para conseguir algum dinheiro: “Tio lindo, tia linda do meu coração. Eu pergunto a você se não tinha um trocadinho ou uma fichinha para essa pobre garotinha...”; e “Eu não posso ficar sem você, meu trocadinho. Essa tia, esse tio queridinho vai me dar um trocadinho.” (BRUM, 2006, p. 126, 127).

O “Sinal fechado para Camila”, título da crônica, sintetiza tudo o que se bloqueia para ela: as janelas dos carros parados e o olhar de quem tenta se desviar da miséria que ela representa. Assim, o sentido carinhoso presente no tratamento “tio”, “tia” marca a distância entre os dois lados da cena, divididos por um vidro levantado. A identidade desses agentes é revelada pela cronista: “você” (p. 126), indicação que coloca o leitor diante da tragédia da menina[13].

Camila tinha dez anos de idade (“Mas os dez anos dela equivalem a cem dos seus”, infere a cronista, p. 126) e três saídas da FEBEM quando morreu por afogamento nas águas do Rio Guaíba depois de, com suas “cúmplices de desamparo” (p. 127), ter vagado pela cidade enquanto as burocracias de sua fuga eram cometidas, sem que até então ninguém as procurasse. Era domingo. “Crianças sob a tutela do Estado vagando ao léu sem que ninguém chorasse a sua falta.” (p. 127). Dois parágrafos sequenciais se aproximam de uma notícia de jornal sobre o que aconteceu com a menina.

[13] Pela relevância neste trabalho que versa sobre formas de olhar, esse recurso é aprofundado na subseção 2.2, “A implicação do olhar do leitor”.

> Às 14h, de calcinha e camiseta, Camila e duas das fugitivas mergulharam no Guaíba na altura do parque Marinha do Brasil. Camila não sabia nadar. Debatendo-se como fez durante toda a vida, Camila, a senhora dos cruzamentos, submergiu.
>
> Às 8h de segunda-feira, a notícia da fuga e da morte de Camila despertou a família. Vai ter que esperar porque ainda não abrimos a menina, informou o funcionário do Departamento Médico Legal à mãe quando ela foi recolher o corpo da filha. (BRUM, 2006, p. 128).

Por todo o conjunto narrativo da crônica, destacamos a relevância de sua seleção vocabular a partir da opção da autora inicialmente pelo verbo “submergir” em lugar dos verbos “morrer” e “afogar”, forma de conferir alguma poesia aos fatos, suavizando não a tragédia da menina, mas o impacto de enunciar que uma criança morreu. Ao mesmo tempo, como ocorre na crônica sobre a tragédia de Antonio (BRUM, 2006, p. 35), esse algum caminho de sensibilização é atropelado pela subsequente crueza dos acontecimentos.

Novamente, talvez por serem histórias pertencentes à sentença e à profecia do homem de “Enterro de pobre”, assim como no sepultamento da filha de Antonio e de Lizete, não houve flores.

***

rupi kaur

Em “História de um olhar” (BRUM, 2006, p. 20), última crônica de *A vida que ninguém vê* selecionada para este trabalho, um mundo adverso, com pedras e coloração cinzenta, foi construído a partir da etimologia e da história de um bairro – Vila Kephas, em Novo Hamburgo - RS. “Dizem que em grego, kephas significa pedra.” (BRUM, 2006, p. 22) – para que outro espaço parecesse um refúgio colorido onde Israel Pires, aos vinte e nove anos de idade; Lucas, aos nove; a professora Eliane Vanti; e mais trinta crianças aos oito, nove anos, se encontram: uma sala de aula.

Antes, porém, é preciso entender a cor cinza com a qual a crônica é tingida, descrição que, pela proximidade entre eventos, pode fazer com que o leitor rememore os filhos de Antonio e de Lizete e as crianças Leandro e O encantador de cavalos:

> Israel vivia atirado num canto ou noutro da vila. Filho de pai pedreiro e de mãe morta, vivendo numa casa cheia de fome com a madrasta e uma irmã doente. Desregulado das ideias, segundo o senso comum. Nascido prematuro, mas sem dinheiro para diagnóstico (BRUM, 2006, p. 22).

A condição de miséria vivida no bairro de Israel não impedia que uma pessoa fosse mais enjeitada que a outra. Conforme interpretação da cronista (Ibidem), “Há sempre alguém para ser chutado por expressar a imagem-síntese, renegada e assustadora, do grupo”.

Para que Israel fosse olhado para além do senso comum, foi preciso o contato com uma personagem próxima à característica poetizada por Paulo Leminski (2013, p. 19): alguém “na mais tenra infância / [...] quando / ainda se chora”. A mudança na vida do rapaz se dá quando uma criança sorri para ele. Depois disso, a professora e a conseguinte reciprocidade de Israel, soma que resultou em outros “31 pares de olhos das crianças” (BRUM, 2006, p. 24).

Do lado de dentro da escola, já com lápis de cor, esse mundo menor que passou a ser o mundo de Israel. O rapaz que cresceu acreditando e acreditado ser um “escombro” começou a ser visto de outra forma. A escola, afinal, marca um lugar para Israel e mesmo inserida naquele bairro de pedras, é outro território, definido como um lugar de “intervalo entre a violência e a fome” (BRUM, 2006, p. 24).

Por sua vez, a professora retratada como alguém que antes de Israel era “de mal com a vida”, mesmo sem mudar de espaço, como ocorreu com o novo aluno, passa também a ser outra, ao se ver no olhar do rapaz. A poesia desse encontro é dimensionada pela cronista: “A redenção de Israel foi a revolução da professora” (Ibidem, p. 25), marcando as particularidades de seus sujeitos: o remido é Israel, resgatado pelas crianças e pela professora do que havia fora da escola; já a professora realiza e sofre sua grande e repentina mudança ao atuar na aceitação de Israel. A frase-síntese da autora faz de Israel não somente objeto, mas também agente de mudança, parte de um mesmo grupo, ainda que somente no espaço escolar.

A escola não figura como uma retomada à infância de Israel Pires, mas como um início tardio do que poderia ter sido, ênfase pelo contraste edificado na crônica. Simboliza, portanto, o outro lado da vila construída com pedras.

Do lado de fora da escola, o contraste marcado pela cor cinza de um quadro composto por pedras, sujeira, cheiro ruim, desesperança, doenças, morte, vergonha, fuga, escombro, prisão, fome de “comida, de afago, de lápis de cor. Fome de olhar” (BRUM, 2006, p. 23) e garotos maus; do lado de dentro, lápis de cor, roupa limpa, bonecos de papel, afago, garbo, respeito na Vila, admiração do pai, vaga oficial na escola e amigos de oito e nove anos lhe ensinando palavras novas, aconselhando a seguir a vida e prometendo protegê-lo, caso alguém atire uma pedra e, no caso do rapaz, isso não se limitava a uma metáfora.

O que Israel simbolizava do lado de fora da escola não era a vida que ninguém vê, mas a que não se deseja à vista. O olhar dos outros para o rapaz cumpria a função de mantê-lo afastado, fora, ainda que em um mesmo território. Já o olhar do menino e a sequência dos fatos foram a subversão de Israel (p. 22), termo articulado pelos verbos “aproximar”, “seguir”, “descobrir”, “perseguir”, “espiar”, “cantar”, “desenhar” e “cruzar [a porta]”.

No final da crônica, Israel tem todos os olhares voltados para ele. Ao alcançar esses olhares e ser alcançado por eles, o rapaz consegue projetar-se para fora e, para quem o conhece, não mais simbolizar aquela imagem renegada, assustadora.

Embora a história de Israel se encontre com a de Antonio, Lizete, Leandro e com a d’O encantador de cavalos na desatenção médica que interferiu no curso de sua vida, e com essas e as demais histórias pela condição de estar no canto, causar incômodo ao ser visto, ela é a única que aponta para uma saída que não significa a morte, real ou metafórica[14]. Ainda assim, o caminho que o leva até a escola, tal como relatado pela cronista, nos possibilita a aproximação entre essa e as demais narrativas como meio para pensarmos sobre o não visto, o não ouvido, o não noticiado, formas simbólicas de morte.

***

[14] Uma confissão: busquei notícias sobre cada uma das personagens reais apresentadas nas crônicas de Eliane Brum. Talvez como a história de Israel seja a única que aponte para uma continuidade, foi possível ao menos saber que ele virou ajudante da escola. “Emoção marca homenagem pelo dia do professor: categoria foi representada por professora do Kephas”. Câmara Municipal de Novo Hamburgo. Disponível em: https://portal.camaranh.rs.gov.br/noticias/0955. Acesso em 24 ago. 2021.

Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...
João Guimarães Rosa

As histórias tomadas como objeto de estudo deste trabalho são apresentadas por gêneros textuais distintos: romance e crônica. Conforme anunciado no início deste tópico, o trato ficcional de suas personagens solicita a consideração de algumas especificidades.

Na leitura de Moisés (2012, p. 543), o romancista ambiciona, por meio de sua obra, "oferecer uma visão total do mundo"; já o cronista, por estilo, espaço físico, meio de circulação, tem outro pacto com o leitor. O enfoque necessário para a construção do texto demanda a atenção a um mundo específico, fazendo emergir questões, situações e personagens julgadas ínfimas, imperceptíveis, banais: "o desenvolvimento subjetivo de um acontecimento" (Ibidem, p. 629).

O mundo edificado em *Inferno* é o de Reizinho. A televisão ligada dentro de sua casa reproduz, por meio do projetado pelos noticiários, muitas das cruezas que o atingem (MELO, 2000, p. 59, 73), fornecendo outro panorama desse mundo. O início da narrativa, porta de entrada do leitor e do morro do Berimbau, é o cenário desse universo detalhado como sujo, barulhento e visualmente confuso (MELO, 2000, p. 09).

O romance moderno abordado por Massaud Moisés (2012, p. 547) "reproduz, ou tenciona reproduzir, o real como caos [...] que somente se organiza por um esforço imaginativo ou racional". Nessa conjuntura, a dificuldade de criação diante de um acreditado encargo de ter que "reproduzir o multiforme do mundo, a divisar o fragmentário da realidade e a transpô-lo, não como reflexo num espelho, mas como a criação de um universo paralelo", afirmação feita a partir do pressuposto que "a literatura é a criação de uma pararrealidade.".

A acreditada "visão total do mundo" desenhada pelo romance moderno (Ibidem, p. 543) é justificada pelo autor pela possibilidade ficcional de recriar realidades, levando – e aqui nos apoiamos – os ficcionistas a expressões mais "sensíveis ao tema da sociedade em decadência: quando tudo parece desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista." (p. 389).

A obra teórica de Moisés (2012) teve sua primeira edição na década de 1960 e essa é uma observação importante para nosso diálogo, pela ruptura do romance contemporâneo de Patrícia Melo (2000) com as mencionadas características. Em *Inferno*, o que parece desmoronar (a vida em formação de Reizinho; e as vidas de sua mãe, explorada no trabalho; e de seu pai, o pai real, vencido pelo alcoolismo), de fato

desmorona. A recriação estética do real não ocorre no sentido de lhe “dar uma nova composição”, pois não aponta para alguma mudança; mas no sentido de “constituir de novo” (HOUAISS, 2011), pela manutenção de um ciclo infindo, corroborado pelos traços que fixam os tipos sociais figurados no romance – o próprio Reizinho é um deles, ainda que seja de quem o leitor mais possa se aproximar.

A “visão total do mundo” (MOISÉS, 2012, p. 543) composta por Patrícia Melo apresenta, portanto, o menino como consequência do inferno onde ele cresce, abrangendo os dramas que o cercam (o morro do Berimbau já estava lá antes dele nascer); e o inferno como uma condição construída junto com ele (a condução narrativa para a formação de *Inferno*). A citada ideia de caos (p. 547), criação de uma “pararrealidade”, não parece resolvida, organizada pelo romance, como Massaud Moisés indica como papel do gênero em sua acepção moderna, mas, ou, podemos dizer, no máximo, ao criar um “universo paralelo”, sistematiza as tragédias que formam o mundo em que Reizinho cresce.

Alguma nova realidade sustenta-se nos momentos em que o leitor acessa o mundo do menino do morro do Berimbau, não mais do alto, mas de perto, por meio de seus sonhos, como veremos na subseção 1.3. Ao mesmo tempo, a paisagem global da realidade (violências, físicas ou simbólicas, familiares, locais e sociais), inferida a partir da observação da estrutura do romance de que tratamos, nos faz pensar, sempre acionando outras personagens da nossa literatura e as personagens reais das crônicas de *A vida que ninguém vê*, em um viés de determinismo para a composição de outros “meninos de romance”.

No caso das crônicas, por serem acionadas outras vozes e estruturas, o leitor, tomado como interlocutor, é convocado diante da cena narrada a voltar-se para si por meio do dedo apontado pela cronista, como veremos. Outro fator é a presença da autora diante da tragédia narrada, por acrescer suas opiniões sobre as eventuais causas dos fatos e por olhar para si ao questionar a função social de sua escrita, matéria da qual nos ocupamos no tópico 2.3. Em ambos os casos, a ideia de apresentar uma “visão total do mundo”, caráter da prosa ficcional, não se realiza nesses textos, pois a fragmentação se impõe diante do leitor e da cronista.

A linearidade temporal de *Inferno*, elemento para um panorama do romance, é suspensa somente quando é possível adentrar nos monólogos internos de Reizinho, quando o menino é distinguido do todo vertiginoso das células narrativas do romance e, só assim, como intentamos neste trabalho, olhamos para a sua unidade; já no caso

das tramas de *A vida que ninguém vê*, pelo gênero que as suporta, nos deslocamos da multidirecionalidade de tudo o que forma a tragédia de nossos “meninos de romance” para o foco em uma só personagem.

A ordem dos acontecimentos da crônica, do gênero textual crônica, se encontra com o tempo de sua publicação, que, pelo meio que a veicula, é o do jornal ou a revista. Os textos de *A vida que ninguém vê* são do ano de 1999; suas histórias, entretanto, não são datadas e veremos o porquê. As crônicas foram organizadas em livro sete anos após suas publicações semanais no jornal; a elaboração desta tese de Doutorado se dá vinte anos depois da morte da bebê de Antonio, das mortes de Lizete, d’O encantador de cavalos e de Camila; da tragédia de Leandro; e da tardia entrada de Israel para a escola.

> Crônica é um relato? É uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? [...] basta eu saber que estou escrevendo para *jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer*, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário [...]. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: *nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado*. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (LISPECTOR, 1999, p. 112, 113, grifos nossos).

Quatro anos depois desses questionamentos, a comparação entre a escrita para o jornal e a escrita para o livro feita por Clarice Lispector permanecia. Sobre uma produção, o assumido medo: “escrever muito e sempre pode corromper a palavra”; sobre outra, a consideração de um problema: “num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum.” (LISPECTOR, 1999, p. 421).

As características convencionais sobre o gênero crônica reúnem consensos sobre sua polimorfia (SOARES, 2007); sobre a captação subjetiva dos fatos (MOISÉS, 2012); e sobre alguma despretensão de perdurar, considerando que são textos originalmente escritos para jornais (CÂNDIDO, 1992). Maria Cristina Cardoso Ribas (2013, p. 65) questiona a tendência de reiterarmos essa matriz (“se é que ela existe”) aparentemente homogênea, pela possível limitação de debates sobre o gênero (Ibidem, p. 67).

> Este tecido irregular, esfiapado, vário, leva-nos a adotar, confortavelmente, o entendimento do gênero como ‘híbrido’, ‘anfíbio’ ou adjetivação similar que aponte para a sua constituição discursiva entre o literário e o jornalístico. Ora, os outros textos não são híbridos? Não se tratam de intertextos? Não são polifônicos?
> Como, então, afirmar que o ‘hibridismo’ é uma particularidade da crônica – se todos os textos são híbridos, intertextos, interdiscursos (vale lembrar que nós, como sujeitos, somos formações intertextuais). (RIBAS, 2013, p. 71).

A discussão nos leva a refletir sobre o modo como estruturalmente concebemos o gênero textual crônica e nos instiga a fugir da redução de um texto a tais enquadres. Seu veículo, entretanto, e como veremos a seguir, nos fixa em algumas dessas leituras e, simultaneamente, nos libertam: “a crônica instalada no veículo jornal é seu produto” (RIBAS, 2013, p. 70). Suas características são maleáveis – e nisso consistiria o questionamento de uma matriz – porque as demandas são várias: estilo do cronista, matéria, momento histórico e social, leitor, política do jornal que a veicula, apenas para elencar algumas. Ainda assim, falamos de textos originários de páginas (físicas ou virtuais) de jornais.

Assumindo o lugar de desconforto provocado por Ribas (2013), os embasamentos teóricos dos quais partimos não são tomados como um roteiro a ser aplicado na leitura do texto, porque o que conduz este trabalho são as narrativas e algum empenho pela não interrupção dos narradores. Dessa forma, buscamos em tais estudos uma interlocução para o diálogo sobre dois pontos significativos: temporalidade e suporte, considerando a ideia de Moisés (2012) de que a distância temporal entre as publicações e o tempo presente e a transposição para o livro, caso das crônicas estudadas, não comprometem as características do gênero.

A respeito do primeiro elemento da afirmação, pensemos na descoberta feita por Antonio Antunes, da qual tomamos conhecimento por intermédio de uma das histórias contatas por Eliane Brum (2006, p. 36): “uma cova rasa em um caixão doado [...] seria o destino dele, dos filhos que sobreviveram e dos netos que ainda estão por vir. Como foi a sina dos seus pais e dos seus avós antes dele.” O tempo da crônica (mortes da bebê e da esposa de Antonio) se encontra com um porvir (o destino do homem e o dos seus) e um passado (o dos ancestrais de Antonio). A ideia de repetição, reafirmada por outras cotidianas histórias reais, ficcionais ou ficcionalizadas, mantém as narrativas atuais. O contexto dos acontecimentos preserva o presente de outrora. Nas palavras de Massaud Moisés (2012, p. 638), trata-se de textos “aptos a enfrentar o desafio do tempo”.

O entendimento do gênero em evidência postula uma observação sobre os meios que o veiculam (jornal ou revista): a difusão de informação e de cultura, com uma particularidade: a diferença entre “escrever para o jornal” (reportagem, editorial, notícias, textos que “somente ali cumprem a sua missão”) e “publicar *no* jornal.” (textos “originários de fonte distinta do ramerrão cotidiano, ou erguendo-o a nível abstrato e amplo”) (MOISÉS, 2012, p. 624, 625, grifo do autor).

A crônica situa-se nessa dualidade, “oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da imaginação” (p. 626); entre “o signo da pressa” e a subjetividade (p. 628) – “a mais relevante” característica da crônica (p. 636) – ou, ainda, constitui uma síntese desses dois últimos: “alimento espiritual de consumo imediato” (p. 629). Isso se dá porque tais textos, inicialmente, se destinam às páginas diárias, fadadas à desatenção do leitor, caso este privilegie a leitura das notícias, e ao esquecimento, uma vez que “envelhece com rapidez”, situando-se, nesse momento, “aquém do território literário”, no tempo do jornal; e porque, por outro lado, embora haja “indícios de reportagem”, a crônica se difere:

> apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanente, não visa a informar: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia a dia pela universalização de suas latências [...]. O cronista pretende-se, não o repórter, mas o poeta ou o prosador que *desentranha do acontecimento diário a sua porção imanente de fantasia*. Aliás, como procede o autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao evento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo escritor. (MOISÉS, 2012, p. 625, 626, grifos nossos).

No prefácio de *A vida que ninguém vê*, Marcelo Rech, à época diretor de redação do Jornal Zero Hora, fala do convite feito à Eliane Brum para a coluna que deu origem às crônicas estudadas:

> — Eliane, que tal extrair crônicas reais de pessoas comuns em situações corriqueiras? [...]
> A ideia estava ancorada na convicção de que tudo – até uma gota de água – pode virar uma grande reportagem na mão de um grande repórter. A questão era *achar alguém com os sentidos à flor da pele para dar forma a um misto de crônica, reportagem e coluna*. (Grifos nossos).

Na ambivalência em que a crônica é situada, é o estilo, a predominância de um ou outro fator, como os relacionados nos excertos acima, que, ainda de acordo com Moisés (2012, p. 626), “atrairá o texto para o extremo do jornalismo ou da literatura.”.

Para Thiago Mio Salla (2010, p. 127), o contexto imediatista de produção e de divulgação não abala a possibilidade de uma leitura “séria e instrutiva”, resultado de

uma “aproximação criada” pelo cronista a fim de “construir uma relação próxima e íntima com tal leitor”. Espaço e ambiência criados, as imagens da vida cotidiana atual, matéria da crônica, distanciam-se não dos fatos jornalísticos, mas da forma como são apresentadas ao leitor: o trato ficcional do presente por meio do processo de construção de um texto cuja linguagem se aproxima da literária, “o que confere a tais composições certa perenidade e enobrecimento em meio ao contexto efêmero e apressado do jornal diário” e aqui se fundamenta “a relação ambígua da crônica com aquilo que se entende por Literatura e Jornalismo.” (SALLA, 2010, p. 128, 129).

O tecido acima se alinha com o pensamento de Antonio Candido (1992, p. 13-15), para quem a crônica “pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura”. O rumor de se tratar de um “gênero menor”, devido ao meio e ao hibridismo que o caracteriza, é avaliado pelo autor como positivo justamente por estar mais próximo do leitor, por serem textos elaborados sob a perspectiva não dos romancistas, “dos que escrevem do alto da montanha”, mas dos que escrevem “do simples rés-do-chão”. Em perspectiva, a crença nos diferenciados tempos devotados pelo romancista e pelo cronista para o aprimoramento de seus textos. Cabe a ressalva de Ribas (2013, p. 76): a “menoridade” atribuída à crônica é estratégia discursiva e não uma definição para o gênero.

Uma vez “filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (CANDIDO, 1992, p. 14), o caminho para sobreviver, a ambição de sobreviver, se essa é uma questão para o autor, é o livro, segundo elemento da afirmação sobre a qual discorremos: a transposição de crônicas para um livro em nada compromete as características do gênero.

Reproduzindo agora o período completo do texto de Moisés (2012, p. 638): “Quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no dia a dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que a sua autocrítica e a alheia lhe sugerem como os aptos a enfrentar o desafio do tempo.”. Considerando as circunstâncias das crônicas selecionadas de *A vida que ninguém vê*, o termo “aptidão” [“para enfrentar o desafio do tempo”] nos perturba. A vocação, a inclinação para algo, as “condições necessárias para exercer determinada [...] função” (HOUAISS, 2011), sinônimos do verbete, decorrem de todas as injustiças sociais cometidas contra nossos meninos de romance. As características cronológicas do gênero que sustenta os textos se mantêm porque o mesmo acontece com os processos históricos que assolam determinados corpos, então marcadores de desigualdades sociais.

Novamente: os “meninos de romance” de que falamos já existiam antes mesmo pisarem descalços nas ruas das cidades; também anteriormente, morreram de negligência ou de emboscada.

Moisés (2012, p. 627) indaga se a transferência de crônicas de seu veículo original para um livro as preservaria de um designado esquecimento. Enquanto que a efemeridade cotidiana, matéria da crônica, e a fugacidade de seus meios podem ser uma limitação, as “qualidades literárias” empenhadas em sua construção a conduzem ao revés de seu destino: a perenidade. Dispersas e encerradas em periódicos, defende o autor, seu exame não seria possível: “o tratamento crítico de um texto literário implica, em regra, o livro.” Antecipando a indagação sobre as tantas pesquisas feitas em jornais e revistas, Massaud Moisés (2012, p.627) é categórico: “E se porventura algum estudioso se balança a vasculhar jornais empoeirados à cata de colaboração de um escritor, é em função de sua obra impressa em livro.”.

A imagem criada por Alceu Amoroso Lima, sob seu pseudônimo Tristão de Ataíde (1933 apud MOISÉS, 2012, p. 628), nos fornece um contraponto: “nas páginas de um livro uma crônica (...) dá sempre a impressão de uma flor murcha, dessas que antigamente se guardavam nos livros, e que lembram apenas, melancolicamente, o frescor da vida que possuíram.”.

Por alguma dissociação temporal, a transposição para o livro sujeita a crônica à monotonia ao mitigar “o possível sobressalto” provocado pelo imprevisto e pelos acontecimentos do agora, reunidos na efemeridade do jornal. Diante disso, Massaud Moisés afirma que são raras as crônicas que permitem a releitura (p. 628) e, ainda que isso aconteça, jamais se afastam do jornal, signo de sua origem (p. 629), por depender dos acontecimentos diários “para erguer-se como tal” (p. 635). Retornando a Ribas (2013, p. 76), é na “tensão entre discursos literário e jornalístico, pondo em xeque os mitos de seus constituintes, que se produz a crônica”. O consenso que podemos depreender de ambos é a localização da crônica em um espaço denominado “entre”, justificado pela “constituição (inter)discursiva da crônica” (Ibidem).

> o jogo de forças literatura e jornal traz consigo, movimento em cadeia, tantos outros pares (e ímpares) que insistimos em dicotomizar: ficção/realidade; versão/fato; literatura/história; arte/política; forma/conteúdo; subjetividade/objetividade; erudição/coloquialidade etc. Queremos dizer que, para o pesquisador, o chão da crônica é menos simples e acessível do que parece, pois dramatiza, na sua preconizada leveza, questões teóricas de peso. Como preconizadamente ‘menor’, o gênero trouxe ‘grandes’ contribuições. A discussão, porém, não deve reincidir sobre a chave do tamanho – esta não é a questão. (RIBAS, 2013, p. 76).

A constatação de uma efemeridade considerando o veículo e a reivindicação da perenidade do texto (Ibidem, p. 75) encontram na mudança de suporte e, assim, de expectativas sobre o texto, uma possível resolução. O que antes servia “da leitura/informação/entretenimento a forro para necessidades animais” (Ibidem) ou, na imagem criada por Candido (1992, p. 14), compunha “publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”, passa a integrar uma obra, uma coletânea.

Considerando também as páginas virtuais como meio de publicação, o antes restrito ao “rés-do-chão” enunciado por Candido (1992), ao se referir ao espaço inferior inicialmente destinado a tais escritos, é hoje apresentado em uma página inteira na internet, com um endereço próprio para a coluna, geralmente vinculada ao nome da (do) cronista. Nesse contexto, podemos pensar a questão da brevidade a partir da ideia de linha do tempo, estrutura das páginas de redes sociais, em que a celeridade na difusão dos acontecimentos e o volume de informações que nos chegam – e são por nós compartilhados – podem tornar um texto pretérito antes mesmo do dia se findar.

Como esse desfecho não é o único, uma vez divulgado, um texto, literário ou não, verbal ou não, pode ser compartilhado mesmo tempos depois de sua publicação (um exemplo está na recorrente difusão de notícias antigas e totalmente fora de contexto, forma de espalhar boatos, por exemplo, nos períodos eleitorais[15]). Além do compartilhamento, dentre os fatos que propiciam a difusão de um texto na internet, podemos mencionar o algoritmo das plataformas, que, alimentado pelo histórico de seus usuários, organiza, estipula, interfere sobre os conteúdos que aparecerão em suas linhas do tempo; e o próprio autor, que, pelo uso de *links* no corpo de seu texto, pode resgatá-lo sempre que o convir.

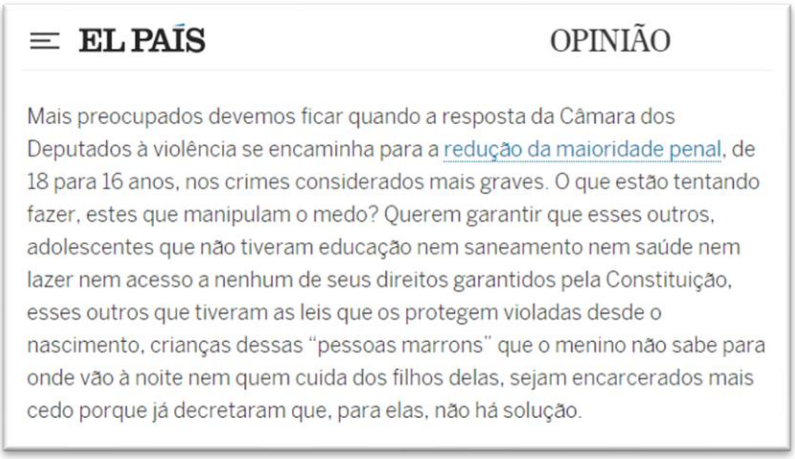
Pela proximidade temática com este trabalho e para seguirmos com uma das autoras das narrativas que nos servem de objeto de estudo, consideremos, mesmo neste caso não se tratando de uma crônica, a publicação de um artigo de Eliane Brum (2015), hoje colunista do *El País*, intitulado: “Mãe, onde dormem as pessoas marrons?”.

---

[15] “Minuto da Checagem nº3 (Notícias antigas)”. Canal do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klD_g5umw7Y>. Acesso em: 01 fev. 2021.

O texto é iniciado com a história de uma mãe que constatou que a filha pisara na rua pela primeira vez aos quatro anos de idade e apenas fora do Brasil. Valendo-se da imagem de um muro de condomínio, Eliane Brum cita o caso de uma criança que, também protegida por muros, grades, vidros levantados, faz a pergunta que dá título ao artigo. A pessoa marrom em questão era a empregada que, como a de seus amigos, deixava o condomínio todos dos dias após o trabalho. A atenção do texto é então direcionada para outro sujeito: as crianças do outro lado do muro, as “crianças dessas ‘pessoas marrons’”, abrindo um debate sobre os discursos sobre a redução da maioridade penal do Brasil, tendo como fio argumentativo um alerta para o que a autora chama de “armadilhas muradas”, impeditivo para ver quem está do outro lado do muro. Feito esse resumo, nos interessa a estrutura intertextual utilizada nesse artigo. Para isso, tomamos como exemplo dois *links* (identificados pelos grifos sempre em azul): um que direciona para a página onde encontramos o acesso para textos de distintas autorias relacionados ao marcador “maioridade penal” (Figuras 1 e 2); e um que direciona para o artigo de Eliane Brum, publicado um ano e meio antes (Figuras 3 e 4). Vejamos:

Figura 1 - Coluna *online*: vinculação com textos de mesmo marcador temático


EL PAÍS OPINIÃO

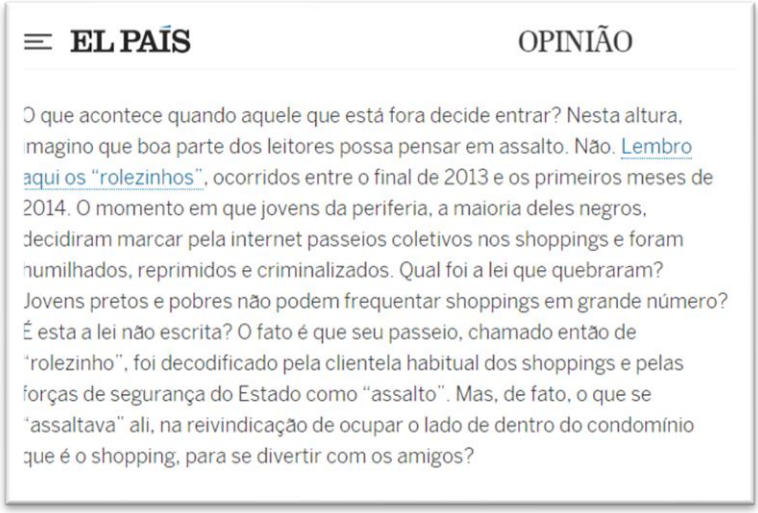
Mais preocupados devemos ficar quando a resposta da Câmara dos Deputados à violência se encaminha para a redução da maioridade penal, de 18 para 16 anos, nos crimes considerados mais graves. O que estão tentando fazer, estes que manipulam o medo? Querem garantir que esses outros, adolescentes que não tiveram educação nem saneamento nem saúde nem lazer nem acesso a nenhum de seus direitos garantidos pela Constituição, esses outros que tiveram as leis que os protegem violadas desde o nascimento, crianças dessas “pessoas marrons” que o menino não sabe para onde vão à noite nem quem cuida dos filhos delas, sejam encarcerados mais cedo porque já decretaram que, para elas, não há solução.

Fonte: Brum, 2015.

Figura 2 - Direcionamento para o marcador “maioridade penal”

Fonte: <https://brasil.elpais.com/noticias/edad-penal/>. Acesso em: 01 fev. 2021.

Figura 3 - Referência ao artigo publicado um ano e meio antes



Fonte: Brum, 2015.

Figura 4 - Direcionamento para o artigo citado

Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/23/opinion/1387799473_348730.html>. Acesso em: 01 fev. 2021.

O parêntese foi extenso por não podermos desconsiderar tal meio de publicação. A circulação de textos, potencializada pelas páginas virtuais, talvez não perpetue a crônica, mas é fato que sua efemeridade é, uma vez não restrita a uma página física de jornal, ao menos atenuada. Alguma “expectativa de perpetuidade, manutenção, preservação”, contraponto da lógica temporal da crônica (RIBAS, 2013, p. 82), pode ser pensada considerando os recursos acima exemplificados. A garantia de outra temporalidade, possível pela organização de tais escritos em livros, encontra no jornal de circulação digital outra possibilidade de alguma permanência.

Para Ribas (2013), mesmo circulando em livro, a temporalidade e a temática das crônicas são datadas. Dessa afirmação ficamos com sua continuidade: “Paradoxalmente, a crônica alia-se ao movimento e não à fixação”, publicada em jornal ou em livro, “deslizou do rés-do-chão e, como produto do jornal na mão de literatos, instalou-se num espaço vital para a formação da cultura brasileira: entre o iletrismo e o beletrismo.” Ficamos com a continuidade da afirmação porque o ecoar de “angústias que soam como denúncias” (RIEDEL, 1980, p. 95) por meio dos “meninos de romance” estudados, por toda a recorrência de acontecimentos apresentada, nos permite pensar na temática das crônicas de *A vida que ninguém vê* como algo não datado.

Como vimos, temos no espaço do romance (MELO, 2000), a construção de uma tragédia; nas crônicas selecionadas de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006), uma forma de olhar que restringe o foco sobre as personagens e sobre a tragédia de cada vida e ao mesmo tempo as iguala a tantas outras. De diferente meio, mas na mesma direção do enfoque sobre as personagens, as fotografias que antecedem cada crônica nos direcionam para um ponto específico de cada história. Na realização da imagem, o cenário, mundo amplo, é desfocado e o que se vê é um ponto de nitidez, a escolha do fotógrafo para o que precisa ser visto.

1.2 **Fotografia: a coisa representada**

> Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.
>
> *Clarice Lispector*

"Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de 'imagens', seu modo de aparição é tudo-o-que-vier (ou tudo-o-que-for)", disse Roland Barthes (2018, p. 22) em seu estudo *A câmara clara*, publicado em 1980. Nesses quarenta anos subsequentes, o "por toda parte", o "todo o mundo", "o hoje em dia" e "o [vir] do mundo para mim" ganharam novos sentidos, pelo volume e pela velocidade com que nos alcançam.

Quantas histórias nos chegam inicialmente por imagens? A crônica "A menina. Super-Heroína", de Waleska Barbosa (2019)[16] nos acompanha no entendimento dessa questão. A autora relata sua experiência ao se deparar com a fotografia de uma criança de pele preta, cabelos cacheados, sorrindo, vestida de Mulher-Maravilha. Nesse momento, não era mais tão somente a imagem de um outro, mas a imagem criada pela cronista diante da semelhança física entre a menina da foto e a menina de sua infância, entrando em cena, assim, suas lembranças alegres e reflexões: "Qual valor teria sua vida se não pudesse virar Mulher-Maravilha?" (Ibidem, p. 225). Somente depois disso, o confronto da autora com o texto escrito acompanhava a imagem. A menina super-heroína era Ágatha Félix, morta na primavera de 2019, no Complexo do Alemão, vítima da violência que assola as favelas do Rio de Janeiro[17].

A fotografia em questão é de um álbum (físico ou virtual) de família. Ainda que o registro não resulte do olhar técnico e planejado de um fotógrafo profissional, quem o observa "sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena

---

[16] O título do livro de Waleska Barbosa (2019) – *Que o nosso olhar não se acostume às ausências* – pode ser lido como um pedido, um convite e também por isso motivou a condução da escrita desta tese de forma a fazer com que nossas vozes se encontrem por meio da literatura e do ensino com o objetivo de desacostumar olhares, propósito que toma forma sobretudo a partir do segundo capítulo deste trabalho.

[17] "Ágatha Félix, 8, a mais nova vítima da violência armada que já atingiu 16 crianças no Rio neste ano: menina morreu na noite de sexta, com um tiro nas costas, quando estava dentro de uma kombi no Complexo do Alemão, zona norte da cidade". Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/21/politica/1569099826_106579.html>. Acesso em: 06 mar. 2020. Esse acontecimento é retomado em nosso último capítulo.

centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem" (BENJAMIN, 1994, p. 94). O encontro com um texto, verbal ou não verbal, se dá pelas leituras que nos formam. A união de histórias relatada pela cronista transportou a imagem da menina para o tempo, o espaço e a realidade de sua observadora, conduzida, por sua vez, para outros tempo, realidade e espaço, para o mundo de sua infância, e só então para o tempo presente, o da morte da Ágatha.

Como observou Walter Benjamin (1994, p. 94) em artigo escrito em 1931, aproximadamente cem anos após a primeira imagem ser fixada na câmara obscura, há nas imagens visuais a possibilidade de um mergulho "suficientemente fundo", a percepção, mesmo diante da técnica mais precisa, do "valor mágico" da fotografia, da então revelação de um "inconsciente ótico", como o desencadeado pelo rosto da menina vestida de super-heroína (BARBOSA, 2019).

> As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos no café, a fotografia ainda não tinha se tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. (BENJAMIN, 1994, p. 95).

Mesmo em período historicamente diferente do apresentado por Benjamin, é esse contorno pelo silêncio que parece envolver a cronista, em um tempo psicológico, antes de se deparar com o texto escrito narrando a tragédia da menina vestida de Mulher-Maravilha.

O "menos visível a olho nu", como considerou Clarice Lispector (1999, p. 316)[18], epígrafe desta subseção, pode ser muito mais representativo de uma realidade do que sua abstração. Ainda assim, por tratar-se de "uma" e apenas "uma" premissa, chegamos a sua imprecisão pela subjetividade conferida a e por cada sujeito envolvido, o objeto de contemplação e seu observador, nesse caso, quem retrata ou quem lê. Portanto, e alinhados com Barthes (2018, p. 31), dizemos que a fotografia é incerta e "só pode ser isso".

Na produção fotográfica de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006), o cenário, universo mais amplo, embora ocupe a maior área da fotografia, está em segundo plano, desfocado, confundindo contornos e paisagens, simulando a inversão de uma ordem social que estrutura as vidas que ninguém vê. O mundo como um todo é

[18] Crônica "Abstrato é o figurativo".

representado de forma embaçada, com traços indefinidos, tornado o resto da imagem, o que precisa ser subtraído para que as personagens sejam vistas.

Esse todo precisa, entretanto, existir. É o contexto a partir do qual é possível direcionar para os detalhes, para o que se pretende que se veja. Tornado vulto, o cenário permite a criação de um ponto, uma personagem em cena, porém fragmentada, pois só é possível ver com clareza uma parte de seu corpo, por um único e reduzido espaço de nitidez, diálogo feito com cada história narrada nas crônicas e também uma própria narrativa dos fatos.

Os pontos de definição representam o que se quer mostrar, o que se deseja, por meio da fotografia, manter vivo. Talvez por uma questão de verossimilhança a imagem fragmentada, afinal, como veremos, é difícil encarar tudo o que há em cada personagem, o corpo inteiro de cada uma delas.

É pela janela aberta pelo ponto de nitidez das fotografias de *A vida que ninguém vê* que podemos, também de fora, como espectadores, como leitores, olhar. É o que na foto nos aflige, angustia, mortifica, fere (BARTHES, 2018, p. 29). Em perspectiva, o fotógrafo – *operator* –, que olha, limita, enquadra seu objeto; o espectador – *spectador* –, todos nós; e o ser fotografado – *spectrum*, etimologicamente a suposta imagem do morto – o alvo como espetáculo, “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Ibidem, p. 17, 18). A fotografia, portanto, como “microexperiência da morte” (p. 20), do interrompido, ao eternizar um exato momento que jamais se repetirá. Aqui consiste, segundo o autor, o desafio do fotógrafo: “lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte” (p. 21).

“É preciso relacioná-la com a morte”, respondeu Roland Barthes (2004, p. 498) à pergunta “Uma gramática da imagem é possível?”, complementando: “É verdade que a foto é uma testemunha, mas uma testemunha daquilo que não é mais. Ainda que o sujeito continue vivo, é um momento do que foi fotografado, e esse momento não existe mais”. (Ibidem).

A cor predominante de todas as fotografias de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006) é a cinza (Anexo B, Figuras 12-17). O figurativo dessa cor é “resquício, vestígio ou memória do que passou, se consumiu, desapareceu” (AULETE, *online*). O sujeito produzido pela imagem está, real ou metaforicamente, morto. Ao mesmo tempo, o nascer pelas imagens ocorre em dois sentidos, o de vir a existir; e o de passar a existir de outro modo, pela narrativa construída na imagem. Respectivamente, o despontar de um ser, fazendo nascer e viver ao tornar visto o que antes estava oculto: “[a

fotografia] produz um sujeito", seu nascimento como um outro (BARTHES, 2018, p. 18, 19); e a redução a um só ser, em um só momento.

No encontro com a fotografia antes da leitura dos textos de Eliane Brum (2006) e de suas legendas, também títulos das crônicas, encontramos vidas destacadas dentro de um ponto, de forma nítida, protegidas de qualquer confusão com a paisagem, mas não isoladas de suas cenas. Nesta parte do trabalho, tomamos como exemplos as imagens de Antonio (Genaro Joner) e de Camila (Paulo Franken). Antes, porém, de forma geral e introdutória, elencamos o que há no espaço descortinado de casa fotografia: (i) mãos entrelaçadas ao lado de outra, de alguém caminhando com um caixão de um bebê; (ii) o rosto de um homem e de uma criança, ambos sérios, olhando para a câmera, pai e filho, sem mãe; (iii) uma criança carregada para baixo de um morro em uma cadeira-maca improvisada; (iv) um menino de cima de uma cerca, não sendo nítido se chega a tocar a cabeça do cavalo a sua frente; (v) um rosto negro, miúdo, nariz deformado por estar colado a um vidro de carro; olhar focado, suplicante, mãos encostadas em suas janelas; e (vi), dois rostos de crianças sorrindo, amontoadas no ombro de um homem de sorriso desalinhado (JONER; PEDROSO; JONER; DOVAL; FRANKEN; FELTES, *In:* BRUM, 2006, p. 34, 164, 70, 82, 124, 21).

Há, nessas histórias, sempre um fora: do útero; da vida; da família; de casa; do sonho; do carro; da escola. O todo não está, portanto, solto. Os pontos acima não existem sem seus contextos, dados, na mesma ordem, por um cemitério; uma criança ao fundo; uma ladeira; uma cerca onde do outro lado está um cavalo; o lado de fora de um vidro de carro; e uma sala de aula.

O que vemos na fotografia é perpetuado e também tornado morto. O ser é fragmentado, torna-se vestígio e redefinição do real (SONTAG, 2004, p. 177). Na primeira imagem de Antonio Antunes (BRUM, 2006, p. 34), o retrato do momento em que caminhava para enterrar o bebê que estava em seu colo. Ao seu lado, apenas uma mulher que não sabemos se é sua esposa ou cunhada. Não há outras pessoas, o chão do cemitério é de terra. De ambos, o foco apenas nas mãos; na segunda imagem (Ibidem, p. 164), o homem e seu filho pequeno, em cenário sem mãe[19], encaram a câmera. O outro menino, atrás dele, parece sorrir, mas está desfocado.

[19] Essa leitura advém da seguinte memória de viagem: no início do ano de 2020, no MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), um pai fazia o seguinte exercício com suas filhas: sentado com elas de frente para um quadro, perguntava o que acharam, o que a cena parecia dizer. Diante de outra obra, a exemplo do vivido com o pai, uma das meninas se antecipou e fez a mesma

Na crônica, Antonio Antunes não é limitado ao homem da foto aqui descrita. Ele é também o que esbraveja, ameaça, tenta lutar contra a morte, sentencia um destino. De formas distintas, as duas fotografias de Antonio – em “Enterro de pobre” e “Depois da filha, Antonio sepultou a mulher” – contêm uma imagem que se fixa: a família, representação da continuidade de uma vida que na primeira fotografia parece apenas se encerrar; e que na segunda continua. Em ambas, a sentença e profecia de Antonio “Esse é o caminho do pobre.” (BRUM, 2006, p. 36).

A fotografia limita, reduz um *corpus*, “é o particular absoluto” (BARTHES, 2018, p. 14) e, nesse sentido, podemos fazer uma aproximação com o tecido da crônica, como vimos na subseção anterior. Outra face a ser considerada é a incerteza contida no não-verbal. Esse estado possibilita a observação da imagem como matéria, em sua amplitude, carregada de possibilidades de leitura, acionadora de tantas outras que permitem deduzir, projetar, colocar narrativas em diálogo. É pelo estilo “e pelo estilo somente” (BARTHES, 2004, p. 494) que passa a significar, a ser uma linguagem: “as fotografias conotam sempre alguma coisa diferente daquilo que mostram no plano da denotação”, disse Barthes (2004, p. 494) em entrevista poucos anos antes da publicação de *A câmara clara*. A fotografia não é, portanto, transcrição literal e mecânica do real (Ibidem, p. 495). Seu poder e suas implicações têm um referente ilusoriamente natural, escolhido pelo fotógrafo (Ibidem, p. 497).

Aprisionamento e ampliação da realidade é como Susan Sontag (2004) concebe a imagem fotográfica. Aprisiona-se o inacessível, o resistente e o que se move. No caso deste trabalho, aprisionam-se personagens pelas quais passamos na vida real e que muitas vezes não olhamos; amplia-se o difuso e até mesmo esvaziado pela distância da realidade que encobre essas personagens. Tais possibilidades não significam, entretanto, posse de uma realidade. O que se tornam acessíveis são apenas as imagens (Ibidem, p. 180, 181).

Para Sontag (2004), essa redefinição da realidade não se reduz a sua interpretação, trata-se de um apoderar-se do real, usurpando-o. O que Barthes (2018) chama de redução de um *corpus*, a autora transfigura em sombra. É o que fica do real. Com esse poder, a imagem, mais do que dialogar com um tema, o compõe, é sua parte e sua extensão, é “um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele” (SONTAG, 2004, p. 172). É, portanto, uma peça, um registro (Ibidem, p. 173).

---

pergunta para a irmã menor. Tratava-se de *El viudo*, do artista colombiano Fernando Botero (1968). A pequena disse algo como: — Ele está triste. Porque não tem a mãe das crianças.

Concebida dessa forma, a imagem nos provoca um desconforto, talvez silenciosamente assumido, assim organizado pela autora (Ibidem, p. 184, grifos da autora):

> Uma sociedade que torna normativo aspirar a nunca ter experiências de fracasso, privação, desgraça, dor, doenças terríveis, e em que a própria morte é vista não como natural e inevitável mas como uma calamidade cruel e imerecida, cria uma tremenda curiosidade em torno desses fatos [...]. A sensação de estar isento de calamidades estimula o interesse em olhar fotos dolorosas, e olhar para elas sugere e reforça o sentimento de estar a salvo. Em parte isso ocorre porque a pessoa está "aqui" e não "lá", e em parte devido ao caráter de inevitabilidade que todos os fatos adquirem quando transmutados em imagens. No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira.

A atuação da fotografia sobre seu espectador requer, na leitura de Butler (2018, p. 105, 106) sobre a produção crítica de Sontag, a observação de sua "função transitiva", não restrita a retratar ou a representar o real, mas comunicando sentimento: "as fotografias [...] devem atuar sobre os espectadores de modo que influenciem diretamente os tipos de julgamento que esses espectadores formularão sobre o mundo". Ao mesmo tempo, e ainda de acordo com Butler (Ibidem), Sontag não estava convencida de que a fotografia pudesse mudar o ponto de vista de seus espectadores de modo a impactar na adoção de "uma nova maneira de agir.".

Em *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2003, p. 76), lemos: "Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender." A partir da continuação dessa afirmativa – "Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem." –, Butler (2018, p. 107) indaga:

> Ela está certa? Está correta ao sugerir que as narrativas não perseguem e que as fotografias não são capazes de nos fazer compreender? Na medida em que expressam sentimentos as fotografias parecem invocar uma espécie de capacidade de reação que ameaça o único modelo de compreensão em que Sontag confia.

Ainda que aferir a recepção não seja o propósito deste trabalho, a correspondência dessas leituras propicia pensar os diversos prismas de e sobre um mesmo objeto. A atuação da imagem fotográfica sobre seu espectador é, dessa forma, uma sugestão a partir de uma leitura da obra em estudo. O ponto de nitidez construído em cada fotografia de *A vida que ninguém* vê (BRUM, 2006) pode impulsionar o desejo, a curiosidade de chegar à personagem, à cena, descortinando-a, mesmo em

hipótese, por meio também do conhecimento das histórias ali contidas, o “mundo real”, por mais dolorosas que sejam (SONTAG, 2004).

“O mundo real” das duas pessoas sozinhas em um cemitério, levando um bebê; a cena de uma criança carregada morro abaixo em um transporte improvisado; o menino que precisou subir em uma cerca, ultrapassá-la com suas mãos para chegar a um cavalo; a menina do lado de fora de um carro com as mãos grudadas às suas janelas; o homem e a criança em uma fotografia sem mãe (BRUM, 2006) formam um “mundo-imagem” (SONTAG, 2004), causam angústia. Os alvos, transformados em personagens, estão inicialmente sob a lente de uma câmera, depois, sob nossos olhares, um espetáculo – o *spectrum* sob o olhar do *spectador* (BARTHES, 2018, p. 17, 29).

“No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira” (SONTAG, 2004, p. 184, grifos da autora). Mesmo depois de morta, Camila, personagem de uma das crônicas (BRUM, 2006, p. 124), permanece pela representação disforme de sua imagem tentando conseguir algum dinheiro nos sinais e, não vista com nitidez, permanece em outras crianças[20]. Dialogando com as ideias de Sontag, o lugar de Camila, chamado “lá”, é o lado de fora dos carros. Por mais incômoda que essa imagem seja, há um conforto para o leitor. Fixada na fotografia, a menina não reage, não canta, não é possível ouvi-la.

De fora do foco das lentes fotográficas e da cena, a segurança de quem olha o “mundo-imagem”. Os vidros fechados protegem o condutor no mundo real e também o seu espectador, em um lugar chamado “aqui”, também do lado de dentro do carro, despertando a sensação, fundamentada na segurança de quem está do outro lado do vidro, de “estar isento de calamidades”, percepção que pode estimular “o interesse em olhar fotos dolorosas, e olhar para elas sugere e reforça o sentimento de estar a salvo.” (SONTAG, 2004, p. 184).

Em uma das crônicas de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006, p. 161)[21], lemos: “Toda fotografia é puro anseio por permanência, por salvar o que já não existe, agarrar o que escapou”. No caso das imagens de Antonio, de Leandro, d’O encantador de

---

[20] Retornaremos a essa imagem na subseção 2.1, onde dialogamos com *Cena de Rua*, de Angela Lago (1994).

[21] “O álbum”, crônica sobre fotografias encontradas após terem sido descartadas por outrem. Nela, a autora descreve uma tentativa de atribuição de sentidos a um álbum por meio da leitura de rostos, cenários e situações retratadas (BRUM, 2006, p. 152-161).

cavalos, de Camila e de Israel, o anseio parte do fotógrafo, pelo desejo de permanência do que escapa aos nossos olhos, por estar nos cantos, do lado de fora dos carros, embaixo de viadutos.

Entre o mundo-real e o mundo-imagem, há quem se confronte com eles. O olhar para o factual compreende a ocupação de um papel, o de espectador, de testemunha, cujas reações podem ser de inibição, de euforia ou mesmo de incômodo, mas ainda assim há o poder de escolha sobre o enfoque. Já o olhar para o mundo-imagem, por mais protegidos que seus espectadores estejam, pode ser muito mais perturbador. A escolha de seus recortes é do fotógrafo, quem dramatiza, compõe e dramatiza a tragédia, quem decide a realidade que se quer construir, o que podemos ver, o que se quer que seja visto, restando ao espectador, em posição vulnerável, apenas a opção de não olhar. (SONTAG, 2004, p. 177, 185).

A permanência obtida pela fotografia (SONTAG, 2004) produz corpos, cenas, situações que em parte se distanciam da afirmação de Sontag citada anteriormente: “No mundo real, algo está acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer” (Ibidem, p. 184). Em algumas narrativas, como as abordadas neste trabalho, há uma produção cotidiana de imagens que se repetem. Quando lemos uma notícia de jornal sobre determinado fato temos, antes mesmo da imagem, e mesmo que ela não apareça, um corpo e um cenário para o acontecimento. Conhecemos fatos que tornam a acontecer, reconhecemos corpos que voltam a morrer da mesma morte.

Retomando a reflexão de Barthes (2013) sobre sua experiência de leitura e incluindo as leituras feitas até aqui, são corpos históricos, que existiram e tornarão a existir. É, portanto, possível inferir da trajetória de cada personagem representada nas fotografias de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006) o futuro de tantas outras, de pés descalços, antes mesmo de conhecê-las. Novamente, nas palavras de Antonio (BRUM, 2006, p. 36), “o caminho do pobre”.

Por meio da imagem fixada, do “particular absoluto” (BARTHES, 2018, p. 14), tem-se um objeto único. “A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição”, afirma Sontag (2004, p. 172). Experiência estética e informação, funções enunciadas pela autora, compõem uma relação de consumo da imagem e de seus eventos, próximos ou distantes das realidades de seus sujeitos, não no sentido estrito de gastar, corroer ou haver destinatários de uma produção que se encerra ao alcançar seu receptor, mas de extrair uma informação, uma interpretação, uma história. Ainda assim, o ser e

a cena fotografados podem permanecer distantes, como elementos tão somente da fotografia, mesmo que figurativos de acontecimentos cotidianos.

Mais do que a redefinição da experiência comum, a fotografia passa a compor um sistema de informação, é classificada, armazenada, integra de álbuns de família a estudos das ciências naturais, exatas, humanas (SONTAG, 2004, p. 172, 173); mais do que reproduzido em algum ponto da fotografia, o real é reciclado e requer a leitura da imagem de forma a ultrapassar juízos de valor como beleza, verdade e utilidade e projetar para novos significados. (Ibidem, p. 191). Para a autora, "existe uma arte e existem maneiras de ver as coisas a fim de torná-las interessantes; e para suprir essa arte, e essas maneiras, existe uma perseverante reciclagem dos artefatos e dos gostos do passado" (Ibidem).

O consumo de imagens diante da volumosa repetição de temas e informações que nos chegam cria clichês reciclados por diferentes formas de leitura que conferem à fotografia novamente o caráter de objeto único. Esses lugares-comuns tornam-se novos artefatos, "metaclichês".

Em *Inferno* (MELO, 2000), exceto pela imagem de fundo da capa em dois tons de vermelho, da qual, sabendo o cenário construído no romance, é possível perceber uma favela desenhada do alto e de fora[22], não há imagens visuais, mas a ideia da fotografia como reprodutora de lugares-comuns, bem como a narrativa de forma geral, se faz presente.

> Subindo. Ruas de terra batida. Onze anos, o garoto, Reizinho. Pipa nas mãos. Pés descalços. Short laranja. Uma menina acena para a câmera do cinegrafista. É comum se deparar com uma equipe jornalística na favela. A garotada diz que sabe sambar. E sabe. Projeta o traseiro em direção à câmera, saracoteia, sensual. (p. 09).
>
> Guerra no Rio, era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas, imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios. Tanques militares. Fotos de meninos com o rosto encoberto por camisetas, e armas. Porra. Eles adoravam aquele tipo de foto, os jornalistas. Já vira um fotógrafo pedir para um garoto do Miltão fazer pose, levanta a arma, dissera o fotógrafo. (p. 18)

[22] Patrocínio (2006, p. 72) lê essa imagem a partir do lugar de enunciação da autora: "O olhar de estrangeira de Patrícia Melo cerca o labirinto, emoldura sua feição, descreve seu conteúdo, mas é retido no emaranhado de becos. Não é uma narração que percorre a favela, sua descrição assemelha-se a um sobrevôo. O projeto gráfico apresentado na capa do romance reflete este olhar. Na capa do romance observamos a imagem de uma imensa favela. O vermelho apresentado em duas tonalidades dá forma à favela, mas a imagem não consegue focar nenhum aspecto específico, e no desejo de totalizar a imagem da favela é possível apenas saber seus contornos, não sua especificidade, o que a singulariza, impossibilitando até o reconhecimento da favela retratada. A imagem apresenta apenas os limites exteriores da favela."

> Viram os jornais? Morre mais um policial na guerra do tráfico, era a manchete. Esta perna que aparece aqui na foto, é a minha, Reizinho. Olha o meu sapato, viu? [...] Até Rosa Maria estava feliz com Miltão, exibia o jornal para todos, com a foto de um menino favelado, a mão em concha, cheia de projéteis[23]. (p. 47).

> Adoro a favela carioca. Ele [um publicitário americano] disse para José Luís. Vocês têm soluções muito criativas. Vocês usam materiais fantásticos. Adorei as cortinas de plástico do bar do Onofre. Adorei as antenas por toda a parte. [...] esta explosão de cores, esta festa visual, isso é absolutamente pós-moderno. E é por isso que estou aqui. Quero algo novo para meus clientes. [...] Vamos mostrar uma morena bonita, dia de verão, no meio de uma favela, suada, sensual, de repente, ela para, exausta, e puf, num toque de mágica surge na sua mão uma garrafa de refrigerante. (p. 264).

Nesse curso no qual a fotografia é um meio para "dizer qualquer coisa", servindo "a qualquer propósito", "Imagens e coisas reais são entremeadas com imagens de imagens", como bem ilustra Sontag (2004, p. 191, 192), "Na forma de uma foto, a explosão de uma bomba atômica pode ser usada na publicidade de um cofre.".

Todos esses pensamentos sobre a imagem fotográfica são de um "outro" que até este momento não é o ser fotografado. Como já mencionamos, a terceira pessoa, na qual também nos encontramos. Para uma breve aproximação com os olhares da primeira pessoa, do ser fotografado, do *spectrum* (BARTHES, 2018), aciono algumas das vozes presentes no documentário *À margem da imagem* (2002), dirigido por Evaldo Mocarzel, para o qual moradores em situação de rua na capital paulista foram entrevistados. Dentre outros assuntos, suas opiniões sobre a experiência de estar diante de uma câmera, de ser fotografado, filmado, mostrado ao mundo.

As respostas dos entrevistados confirmam a dura afirmação que se comprova nas crônicas de Brum (2006), em seu fio narrativo e em seu título: há vidas que ninguém vê. A função da imagem é colocada em questão no documentário dirigido por Mocarzel e ramificada por respostas que a classificam como (i) útil, resposta mais destacada pela edição; (ii) inútil, pela descrença na difusão de imagens como meio para motivar mudanças em suas situações de rua; (iii) perpetuadora de um ser ou situação – "a câmera de cinema segura a nossa imagem por muitos e muitos anos, que pode até acontecer de esse filme ser tocado amanhã e eu nem mais existir"; e (iv) exploradora de um sujeito ou cenário. Esse último ponto, "abuso da imagem", é questionado por uma freira que trabalha em um abrigo: "às vezes vocês vão pegar um

---

[23] De tão recorrentes, encontramos imagens como essa sem muito esforço de busca. Exemplos estão disponíveis em: <https://rioonwatch.org.br/?p=43419#prettyPhoto>; e <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/01/traficantes-cariocas-recrutam-e-armam-criancas-cada-vez-mais-novas-para-o-crime.html>. Acessos em: 15 jul. 2020. (ANEXO C, Figuras 18 e 19).

morador de rua com os pés de fora e vão fotografar aquele pé inchado. Porque aquilo é fantástico para um filme desse." (À MARGEM DA IMAGEM, 2002, transcrição nossa).

"Isso daria uma boa foto" é o que se pensa, é o que se encontra com a mencionada criação de "metaclichês" (SONTAG, 2004, p. 193), exemplificada por meio de alguns fragmentos de *Inferno*. Essa estetização da realidade tem como meio "um brinquedo mecânico que estende a todos a possibilidade de fazer julgamentos desinteressados sobre a importância, o interesse e a beleza".

O que vale é a cena. A diferença é que no documentário em questão, o *spectrum* (BARTHES, 2018) opina sobre a proposta de projeção de suas imagens. O sujeito do espetáculo repele a ideia de ser objeto, se faz vivo e deseja algo, o espectador. Ao mesmo tempo, a escolha do que se mostra é a de quem dirige as câmeras.

"Queria que levasse esse filme pro Brasil inteiro" e "A câmera leva tristezas também. Na casa, na televisão" são respostas que apelam para a utilidade de tornar a situação dessas pessoas visível. Um diz que o documentário "vai cair na mão de alguém que vai ver, que vai reparar, que tem condições de pensar e repensar, falar com outras pessoas também, no caso de ajuda, quem pode ajudar", e por isso a "realidade nua e crua" e "o acontecimento" precisam ser mostrados; outro, diz que não são bichos e que "o pessoal ainda não sabe disso. Ainda vai descobrir" (À MARGEM DA IMAGEM, 2002).

O conhecimento dessas realidades pelo mundo inteiro, defesa e ambição manifestadas pelos entrevistados, poderia desestruturar os olhares que reduzem os moradores em situação de rua a um só ser, fixando-os em um único perfil. Há quem milita nas ocupações urbanas; catadores de lixo; trabalhadores de cooperativas de reciclagem[24]. "Costumamos fazer uma grande mistura entre esses grupos e isso é desrespeitoso, fruto do nosso desconhecimento dessas realidades e de um olhar preconceituoso", explica o diretor do documentário em uma entrevista (MOCARZEL, 2011, p. 24).

---

[24] Um material complementar para essa discussão pode ser encontrado no perfil do Projeto Ruas, na campanha intitulada "Minha História Conta". Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL_ake1b9b6pr8fDSXT49ZtQGtTxB4rweQ. Acesso em 25 ago. 2021.

A fotografia não se reduz ao fotógrafo como criador, não se extingue na arte e, sugerindo o que não pode ficar em silêncio, provoca a curiosidade sobre a cena retratada, também e em alguma parte, real (BENJAMIN, 1994, p. 93). Ela nos chega fixada em um tempo, em uma posição, em um cenário, reduz um *corpus* (BARTHES, 2018) e, fazendo isso, interpreta, transforma, aprisiona, amplia, recicla e redefine o real (SONTAG, 2004). “A foto é”, pontua Eliane Brum (2017, p. 371) ao defender tanto quanto da palavra, o potencial narrativo da imagem, carregada de significados e proposital. Comparando imagem e palavra, Othon Moacyr Garcia (2010, p. 247) nos diz: “Ao contrário da pintura [e aqui inserimos a fotografia], a descrição vai apresentando o objeto progressivamente, detalhe por detalhe, em ordem tal, que o leitor possa combinar suas impressões isoladas para formar uma imagem unificada.”.

As duas linguagens em cena, a verbal e a não-verbal, são assim, e respectivamente, descritas por Aguiar (2004, p. 28):

> uma é objetiva, definidora, cerebral, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação. A outra é muito mais difícil de definir, porque é a linguagem das imagens, das metáforas e dos símbolos, expressa sempre em totalidades que não se decompõem analiticamente.

Pelas lentes apresentadas, temos contato com um ponto que direciona o leitor para o particular de cada cena, retratado nesta tese pelas imagens das personagens de Brum, pelos estudos teóricos e pelas acionadas vozes de quem esteve sob a lente fotográfica em um documentário. Esse percurso pelo olhar, iniciado pelas descrições de Melo (2000) e de Brum (2006) na estrutura de mundos mais amplos e entremeado por imagens de mundos mais específicos (BRUM, 2006), segue em busca do que se pode depreender das percepções das crianças de pés descalços que habitam tais mundos narrados e fotografados, inicialmente compostos no trânsito de personagens ainda entre realidade e fantasia.

1.3 Mundos imediatos: real e fantasia compondo contrastes

> Ela, por exemplo, nunca havia pensado que os restos, que muitas vezes ganhava das patroas, eram o excesso dos que tinham muito e que esta sobra era construída justo em cima da falta ou do pouco dos que nada tinham.
>
> *Conceição Evaristo*

Assim como para outras crianças, as brincadeiras dos pequenos retratados por Melo (2000) e Brum (2006) criam outro espaço de desenvolvimento. Enquanto do ponto de vista de um observador distante o "mundo em ebulição" (RIEDEL, 1980, p. 95, 96) de tais infâncias não é considerado, a fantasia construída no trato ficcional dessas crianças conduz o leitor para a subjetividade possível em enredos tão previsíveis pelas histórias de semelhança com tantas outras personagens. A fantasia abriga tais infâncias. Fora da imaginação, pedras, entulhos, lama, fome, partes de baixo dos viadutos, sinais e vidros fechados, esgoto, ferros contorcidos; nas brincadeiras das crianças, pedras são brinquedos, ferros retorcidos são parques, cavalo de trabalho é o cavalo da infância, sofá furado por uma chave vira um carro. "[Após o confronto entre policiais e traficantes] Crianças se divertiam brincando de recolher projéteis no chão e nos rebocos dos casebres"[25] (MELO, 2000, p. 42).

Esse "mundo imediato" particular de cada história destoa do quintal e da sombra da mangueira acionados em lembrança por Paulo Freire (2011, p. 19) em seu conhecido texto "A importância do ato de ler", em que o autor cita as primeiras aprendizagens de sua infância, mas nos ajuda a gerar entendimentos sobre a composição desse universo em *Inferno* e em *A vida que ninguém vê*. O mundo de contextos mais amplos, o "universo da linguagem dos mais velhos" (Ibidem, p. 22) é, ainda no momento, entremeado por fantasias, espaço de singularidades pelo qual adentramos em algumas das narrativas, e constitui as primeiras formas de leitura do mundo. Na leitura de Maurice Merleau-Ponty (2014, p. 25), "um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade. Que uma criança perceba antes de pensar, que comece a colocar seus sonhos nas coisas, seus pensamentos nos outros, formando com eles um bloco de vida comum".

---

[25] Como na nota anterior, também pela recorrência de imagens reais, vejamos a fotografia presente em "Caso João Pedro: quatro crianças foram mortas em operações policiais no Rio no último ano". Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>. Acesso em: 15 jul. 2020. (ANEXO C, Figura 20).

O vivido e o minuciosamente idealizado pelas crianças formam dois mundos nos quais, por um momento das histórias, real e imaginário coexistem, uma primeira aprendizagem, introdutória das relações que as personagens passam a ter com o mundo, fabricada por movimentos de sair do real e de a ele retornar, formando consciências de si e de seus corpos em relação a contextos mais amplos forjados a partir do percebido da dinâmica social em que estão inseridas.

Conforme apresentado no primeiro tópico do capítulo, a criança formada em *Inferno* adentra a narrativa subindo o morro do Berimbau, compondo a confusão que forma esse território, caminhando no sentido contrário dos trabalhadores a caminho de seus expedientes. É na parte de cima, com vista para praias e edifícios luxuosos, que tudo acontece. É de fora que vemos, de forma panorâmica, o amontoado das vidas ali estruturadas; metaforicamente, olhamos por meio de uma câmera de filmar conduzida pelo narrador e presente em alguns dos acontecimentos do romance.

Tal distância marca a produção de lugares-comuns cuja paisagem é composta por uma favela e seus moradores e, dentre todos os tipos sociais construídos, José Luís Reis, o Reizinho, menino que aos onze anos de idade já estava distante da escola e à disposição do tráfico; filho de pai alcoólatra e mãe empregada doméstica explorada pela patroa até perder uma perna por falta de assistência, cuidado, direitos. Um menino para o qual a pipa é instrumento de trabalho e cuja pena para um erro no cumprimento de sua tarefa foi um tiro na mão.

“A necessidade humana da criança em relação ao seu ambiente natural só vai tentar ser resolvida pela linguagem plástica.” (RIEDEL, 1980, p. 116). A autora se refere aos meninos de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e, ao citar os boizinhos de barro fabricados por eles, nos faz parar na linguagem de Reizinho: a distração do menino como tentativa de enganar o sono, construindo, com lápis e papel, uma batalha naval cujo adversário era o pai imaginado. O menino trapaceava consigo mesmo. Todos os navios de guerra do “inimigo” foram afundados e, mesmo se esforçando para também roubar para esse outro “eu”, essa sua admirada criação, “logo descobriu que há um eu imperativo dentro dos nossos eus, um eu preocupado apenas com os próprios interesses, comodista, um eu que rouba, vence e não percebe a chegada da polícia na favela.” (MELO, 2000, p. 14).

Uma das portas de entrada para seu universo fantasioso é um sofá de napa verde, doado, “traste velho que a patroa da mãe metera na casa deles” (p. 10) – assim como a blusa apertada que a mãe sempre usava; as camisetas desbotadas e as botas

furadas, presentes recebidos de dona Juliana. “Coisas que a mãe trazia para casa, contente, claro que queremos. Precisamos. Só está um pouco apertado, qual o problema? Vista isso. E não reclame. Agradeça a Deus.” (p. 53) –. O sofá o transportava dessa realidade para um momento sem calor, sujeira, falatório, jipes e gravações de comerciais adentrando seu espaço.

> [...] vrummm, simulava a ignição e transportava passageiros elegantes do Hotel Nacional, vrum, Leblon, Copacabana, Ipanema, Barra, shoppings, compras, vrum, avenida Atlântica, praias, perfumes, mulheres de pernas cruzadas [...] ele desviava dos postes que entravam em sua frente, vrum, desviava de sua casa, vrum, da mãe, de sua cama, desviando, das surras e noites longas, vrum, vrum, e se acelerasse mais ainda, depois de muitas curvas, encontrava no fim do túnel, bloqueando o caminho, um homem alto, peito de nadador profissional, oi, sou seu pai, dizia o homem, entrando no carro. Siga. Seguiam, amigos. Sempre imaginava o pai branco, apesar de estar farto de ver nas duas únicas fotos que roubara da mãe o pai preto, bem preto. [...] Cirrose era calúnia, os porres, as surras, as amantes, calúnias e mais calúnias. [...] Vamos ao McDonald’s. Vamos ao cinema. Vamos comer pipoca. Vamos conhecer a Bahia. Vamos caçar marimbondos (MELO, 2000, p. 10,11).

As onomatopeias nos levam ao menino brincando. Acompanhando o carro sempre em movimento, vemos que, embora imaginado por um menino de onze anos de idade, a saída do morro e o itinerário pelos cartões postais da cidade se dão trabalhando, transportando pessoas. Com pressa, chega ao que está no fim do túnel: o pai desenhado, distante da fotografia e da história apresentadas pela mãe que, entretanto, permanece real, em espaço e em atuação, e, da mesma maneira como quando diante de um poste, ele também se desvia dela. Projeções como essas são feitas pelo menino também em suas noites de insônia e marcam tudo o que conduz sua vida: a fuga da mãe; dos becos do morro do Berimbau e a busca pelo pai tal como idealizara.

O escape do morro era para qualquer lugar em que pudesse ficar em paz (MELO, 2000, p. 53): a cama da avó, o lado de dentro de carros abandonados, embaixo do sol forte, a quadra vazia. Para além desses mundos ensaiados, a fuga pelas drogas, atitude que ora o fazia olhar menos acelerado para o sol, para a praia, para as plantas, para o mar: “tudo é perfeito, a vida, muito bom, só mesmo o homem que é uma merda” (p. 55) e, novamente, para o pai imaginado. “[...] Gostava da desordem de seus pensamentos, o humor, a risada, e principalmente os sonhos. O pai. Porra”. (p. 56, 57); ora o fazia se sentir útil, competente, ter ideias. “[...] forte como cimento, ferro, sólido [...] Nunca sentia cansaço, nem sono, às vezes, o vazio dentro

do peito aumentava, como aumentam os buracos depois da chuva, lama, pedaços sendo comidos, levados pela água". (Ibidem).

O vazio, ao contrário da dor interna confessada por um amigo mais velho, não dói e não é estático, mas "um vão, ali dentro, no seu corpo [...], um furo. Porra. Vazando." (p. 82). Sentimento que, exceto pelo fato de que Reizinho não pede ajuda, poderia se aproximar da canção de Arnaldo Antunes e Alice Ruiz (1996): "Socorro, não estou sentindo nada [...] / Já não sinto amor nem dor, / Já não sinto nada". A dor a qual se referiu o amigo não era um sentir autopiedade, mas a consciência de que anos de surra matam o amor. Para Reizinho, "papo de boiola, porra." (MELO, 2000, p. 75, 76)[26].

O menino não compartilha sentimentos, não gosta que o toquem, o abracem, o beijem no rosto, apertem sua mão (p. 58), não gosta de rir (p. 19). Nem mesmo o pai do sonho, quando projetado em uma realidade iminente, receberia o abraço de Reizinho. (p. 71, 76). Para o menino, não seria necessário conversar, acreditava que "as conversas não serviam para nada" (p. 77). O reencontro idealizado seria então sem choros, gritos, cobranças ou acusações.

Do lado de dentro, quando o pai desenhado entra em cena, o sol do morro dá lugar à temperatura amena; a vida vertiginosa, às crianças cantando e batendo palmas; a casa, a um prédio no Leblon, área economicamente prestigiada da cidade. Os pés sujos do menino (marca de uma vida de brincadeiras), ele imaginava, seriam insignificantes para o pai. Podia chamá-lo de "você", a segunda pessoa da proximidade requerida pela criança. Na sequência, conversariam sobre futebol e tomariam banho com o sabonete da mesma marca que tinha na casa da patroa da mãe, sua referência de melhores condições de vida. "Playground e piscina eram justamente o sonho de Alzira" (MELO, 2000, p. 51). Realidade em cena, a mãe contemplava essas imagens em um jornal que também era velho.

"Como os farrapos do sonho podem, diante do sonhador, ter o mesmo valor do tecido cerrado do mundo verdadeiro?" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 19). O "bloco de vida comum" (Ibidem, p. 25), o mundo percebido por Reizinho, manifesta-se em uma

---

[26] É possível aproximar a figura de Leitor (MELO, 2000), o amigo mais velho de Reizinho, do Professor construído por Jorge Amado (1992). A diferença é que Pedro Bala nada fazia sem consultar o colega (p. 29, 30, 74); já Reizinho, embora tivesse em Leitor um confidente, cada vez que a conversa ficava mais subjetiva, ele a rejeitava. O curso da história do menino do morro do Berimbau não era o de ouvir conselhos. Uma possibilidade de leitura é a de que o chefe dos capitães simbolizava uma consciência de classe em construção; já Reizinho, um ciclo que nunca termina, a (re)produção ficcional de um estereótipo e, perpetuando-o, não há saída.

experiência emocional que se funde com sua realidade. De acordo com as ideias do filósofo, é possível dizer que “o homem total já está ali” (Ibidem, p. 25). Nesse momento lembramos da afirmação “O menino é pai do homem”, título de um capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2010, p. 47), e da provocação e do convite feitos por seu narrador: “Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns delineamentos do menino.”

Sonho e realidade se encontram, produzem síntese: “E que se danassem todos no inferno, por que pensar neles, na mãe, nos sonhos da mãe, piscina e playground, nos outros, no inferno, enquanto podia ficar com o pai, almoçar em restaurante, qual restaurante você quer, filho?” (MELO, 2000, p. 52). Acordado, crianças brincando, perto de um esgoto descoberto.

Ainda matriculado na terceira série por insistência da mãe que desejava que o menino concluísse ao menos o ano seguinte, Reizinho estava distante da escola há seis meses e passava o horário das aulas “perambulando pelas ruas, fumando, cheirando, o caderno nas mãos, ensebado, sem nenhuma palavra escrita, nada” (Ibidem, p. 56).

Fora da escola, por meio de seus monólogos interiores, Reizinho criava seu momento de aprendizado[27]. Acionando o pai do sonho, que lhe ensinava a “ser proprietário de uma frota de marimbondos [...] capturá-los em dias chuvosos, nas poças, arrancar-lhe os ferrões, amarrá-los em linhas e vê-los voar, escravos” (MELO, 2000, p. 11), ele fazia de uma vassoura um microfone e repetia “palavras que se falavam na televisão, déficit, rentabilidade, mercado imobiliário, empréstimos bancários, câmbio”, talvez por desejo semelhante ao que movia uma significativa personagem da literatura brasileira, o Fabiano, de *Vidas Secas* (RAMOS, 2008, p. 22), que, em “horas de maluqueira” imitava o seu Tomás da bolandeira, dizendo “palavras difíceis”. “Certamente aquela sabedoria inspirava respeito”.

Do lado de fora das imaginações do menino, confrontos na favela, guerra que, mesmo sem ser entendida, o estimulava, assim como outros moradores, a gritar, xingar e atirar pedras e paus nos policiais. (MELO, 2000, p. 73).

Antes de entrar na idade oficial da adolescência, percurso além da trajetória até aqui apresentada, o menino já havia assaltado em sinais (Ibidem, p. 62); carregado peso em feiras; prometido se distanciar das drogas; e engraxado sapatos na praça

[27] Ver Dirce Cortes Riedel (2009, p. 245) sobre o aluno das memórias de Graciliano Ramos em *Infância*.

XV, na zona central da cidade. Nesse momento já não era um não sentir nada, mas o pleno conhecimento dos sentimentos de ódio, fúria, enfraquecimento (p. 66) e a descoberta de “uma infelicidade imensa, uma tristeza que começava no umbigo e tomava conta de tudo” (p. 67, 68).

Chegamos aos doze anos de Reizinho, forjado por suas experiências diante do imaginário e do real. A vida factual dá ao sonho (algo de possível realização), a dimensão de ilusão, pela impossibilidade de alcançá-lo. O menino de romance (RIEDEL, 1980) criado por Patrícia Melo se estrutura em um vazio inicialmente preenchido por fantasias e em pouco tempo tomado pela cólera que o acomete. O imaginário do menino e as brincadeiras enfatizam, portanto, a rigidez do real.

À caminhada de pés descalços do menino de *Inferno*, acrescemos as de outras crianças, buscadas nas crônicas de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006). Dos seis textos escolhidos para este trabalho há dois, conforme apresentados na seção 1.1, ocupados de uma mesma história sobre a impossibilidade de nascer. Como os filhos de Antonio Antunes e Lizete (BRUM, 2006, p. 35, 165) estão distantes, em hospitais e em casa, um pedindo pela mãe, o outro ajudando o pai, nesta parte do trabalho temos como personagens apenas Leandro, “O encantador de cavalos”, Camila e Israel que, embora adulto, nos aproxima da discussão levantada, pela possibilidade tardia de encontro com o universo infantil.

Assim como Reizinho (MELO, 2000), “O menino do alto” apresentado pela cronista (BRUM, 2006, p. 70) cresceu em uma “cidade vertical”, do “lado errado da cidade”, elementos de explicação de sua tragédia, segundo a autora. Antes de ser atropelado e ficar prisioneiro das pernas, Leandro descia com outras crianças até o asfalto, em incursões que o faziam rir das pedras e espantar a fome que ameaçava a sua família. O menino suspirava por um videogame, “com aquela inocência que protege a infância [...] sonhando como só os meninos são capazes” (Ibidem, p. 72). Enquanto não havia o confronto de seu corpo com a realidade, primeiro negligenciado em um hospital, depois, no alto do morro, o menino continuava a ser, continuava vivo.

> Todo o esforço do menino, porém, não era suficiente para voar sobre o abismo da cidade. Ficou mais de um ano sem ver o sol. A família conseguiu uma televisão das pequenas e uma poltrona esburacada. A vida do menino se alternou entre a cama e o sofá de sua cela sem janelas. A vida se resumiu à tela da TV. Tudo o que restou de sua vida de menino foi encarcerado numa caixinha de madeira ao lado do colchão. Bonecos de super-heróis de desenho animado, uma revistinha dos Cavaleiros do Zodíaco, uma carteira com o desenho da Mônica e do Cebolinha. E preciosas figurinhas de mulher pelada. (BRUM, 2006, p. 74).

Essas descrições contêm dois aprisionamentos: o do menino e o de sua vida de menino, imagem simbolizada pela caixinha que passou a guardar as personagens de sua infância, percebida pela cronista. Depois da tragédia, o sonho de Leandro passou a ser subir o morro com suas próprias pernas. “Construir uma ponte entre o morro onde nasceu e a planície onde precisa chegar” talvez seja a grande metáfora do menino.

O que restou da infância foi o desejo de voltar a viver como antes. O desenho de um menino jogando futebol no morro, feito depois de conseguir “abrir a garra da mão” em um dos instrumentos de fisioterapia improvisados pelos pais é a síntese do que ficou do menino. No confinamento de tudo, o desejo pelo videogame permaneceu e enquanto isso acontecer, conclui a cronista, “ainda resta nele algo de menino” (BRUM, 2006, p. 75).

Em “O encantador de cavalos” (BRUM, 2006) o sonho do menino se edifica em uma tragédia real que compreende pobreza e mortes prematuras. O desejo de comprar uma casa para a família se alicerçava em sua dívida com o passado, marcado pela vela acesa para afugentar o medo. O menino ainda precisava sonhar.

O diagnóstico médico de hiperatividade e déficit de atenção e nenhuma possibilidade de compra de remédio pela família, não continha a fantasia que movia o pequeno. “Ninguém percebeu que só a ilusão mantinha o menino a salvo da loucura [...] o cavalo era a lucidez – e não a insanidade” (BRUM, 2006, p. 86).

A fantasia do menino não o restringiu ao campo da imaginação e o fez galopar clandestino pelas ruas da cidade. A escola não comportava essa fantasia; o esforço dos pais de prender o menino em casa foi em vão; e o manicômio onde esteve internado semanas antes de sua morte não o deteve. Diferente de outros meninos, ou do que se conta de outros meninos, sua embriaguez não se devia ao uso de drogas, mas às fantasias que o moveram, até ser morto nos “campos de concreto” da cidade (Ibidem).

O último cavalo montado foi concedido, o menino implorou e afoito contou seus motivos. O último cavalo montado era meio de sustento de uma família e por não estar habituado a olhar sem as viseiras e a carregar o peso leve de um pequeno cavaleiro, derrubou o menino e fugiu.

> o menino é louco por cavalos. Não apenas os puros-sangues do Jockey. Qualquer pangaré de quatro patas faz seus olhos arregalarem-se. O que empresta cor à sua vida virou uma sentença de morte. (p. 84)
>
> Pelo caminho foi saltando sobre o lombo dos animais que encontrava, sem tempo para explicar que não era ladrão. Foi interceptado quando galopava rumo a um rodeio. Fraturou o fêmur ao despencar de um cavalo alto e brabo demais para ele. [...]. Quando a mãe chaveou-o dentro de casa, arrancou as tábuas do assoalho. Fugiu de muletas em busca de seu Pégasus. (p. 85)
>
> Os cascos da realidade esmagaram os sonhos do menino. O cavalo, desacostumado a galopar sem as viseiras de seu jugo, perdeu-se do cavaleiro. (p. 84).

O título de “encantador de cavalos”, reconhecimento da caçada do menino pela cronista, é o espaço de sutileza aberto no texto. Ao destacar um cavalo sem viseira, encantado pelo menino, a narrativa concretizou a ideia de um pangaré virar um Pégaso, alusão à figura da mitologia grega.

Assim como aconteceu com Belerofonte, o cavalo atirou seu encantador no chão. A ira que o menino despertou, porém, não foi nos deuses, mas em pessoas parecidas de abandono (BARROS, 2013). Sua Quimera, as ruas da cidade, que não comportavam o sonho do menino.

Em Bulfinch (2000, p. 155), lemos uma cena que nos remete aos acontecimentos d’O encantador de cavalos:

> Como cavalo das musas, Pégaso esteve sempre a serviço dos poetas. Schiller conta-nos, a propósito, uma história pitoresca, segundo a qual um poeta necessitado vendera o cavalo, que foi destinado a puxar a carroça e o arado. Pégaso não se adaptou a tal serviço e seu rústico dono não viu serventia para o animal. Um jovem, contudo, pediu-lhe que o deixasse experimentar. E, mal o cavalgou, o animal, que a princípio se mostrava indomável e depois apático, ergueu-se majestosamente, como um espírito ou um deus, desdobrou o esplendor de suas asas e voou para o céu.

Pela transformação, não de uma tragédia, mas da forma de contá-la, tecida na crônica, a ideia inicial de um menino com “sua cabeça a prêmio pelas ruas de Porto Alegre. Chamado ladrão de cavalos” (BRUM, 2006, p. 84) é modificada pelo olhar narrativo a partir do qual o sentido do sujeito em relação ao cavalo é alterado, culminando no seguinte desfecho: “E se foi. Um cavaleiro solitário aos dez anos de idade, jurado de morte, agarrado às crinas da única fantasia capaz de salvá-lo da loucura de uma infância em cinzas.” (Ibidem, p. 86).

Também nas ruas de Porto Alegre e também com a vida interrompida aos dez anos de idade, pouco tempo antes d’O encantador de cavalos, Camila é diferenciada

das demais crianças pela condução de seu trabalho e pela história contada, ainda que outras tenham se apropriado de seus versos, tornando-se também Camilas.

Como vimos, há um sinal, real e metafórico, sempre fechado. O que a narrativa nos diz que a menina fazia com sua tragédia era “embelezar”, compondo versos para vencer abismos, comover e conseguir qualquer dinheiro nos sinais de trânsito. A poesia, no caso, não configura nenhuma subjetividade. Assim como a pipa de Reizinho, os versos de Camila eram instrumento de trabalho, sua estratégia retórica somada ao rosto grudado na janela dos carros, que distorciam sua voz.

Na fuga do prédio sem cor da FEBEM, trouxas de roupa jogadas pela janela e um ursinho Puff de segunda mão é o conjunto que sabemos do que ela e outras cinco meninas compartilhavam. A pracinha era apenas o acúmulo de ferros distorcidos, uma ficção, assim como as infâncias dessas meninas, metaforiza a cronista (p. 127). A jornada de retorno às ruas foi em um ônibus cheio e, enquanto as burocracias da fuga seguiam sem chegar às buscas, o calor as conduziu para o rio Guaíba. Camila não sabia nadar e entrar nessas águas talvez tenha sido mais uma dessas ficções.

A única infância narrada em *A vida que ninguém vê* que não se encerra com alguma morte é uma que passou, de alguma forma, a acontecer. O imaginado em “História de um olhar” (BRUM, 2006) fica implícito, pois a crônica dá conta dos acontecimentos que levaram Israel a se encontrar com uma turma inteira de crianças. Em sua condição de alguma deficiência não diagnosticada, viver tardiamente o universo infantil abrigado pela escola foi sua subversão.

A primeira página da crônica é inteira sobre a parte cinza da história. A partir da segunda, iniciada por “Um dia Israel se aproximou de um menino. De nove anos, chamado Lucas. Olhos de amêndoa, rosto de esconderijo. Bom de bola. Bom de rua.” (Ibidem, p. 23). O marcador temporal “Um dia” nos remete, pelo contexto da sequência da crônica, à ideia de um universo ficcional fantástico, aberto pela porta da escola “onde Lucas desaparecia todas as tardes, tragado sabe-se lá por qual magia.” (Ibidem). Israel era o Outro das crianças que o acolheram e foi nele que suas ficções se estabeleceram.

> Israel, não importa se alguém não gosta de você. O que importa é que você siga a vida, aconselha Jeferson, de oito anos. Israel, não faz mal que tu sejas grande e um pouco doente, tu podes fazer tudo o que tu imaginares, promete Greice, de nove. Israel, se alguém te atirar uma pedra eu vou chamar o Vandinho, porque todo mundo tem medo do Vandinho, tranquiliza Lucas, nove. Israel, tu me botas na garupa no recreio? (BRUM, 2006, p. 24).

Igualmente fantástica é a continuação: “E foi assim que o olhar escorreu pela escola e amoleceu as ruas de pedra”. (Ibidem).

A fuga em sonhos vivida pelo menino de *Inferno* o leva ao confronto e o conduz ao breve posto de dono do morro; já em *A vida que ninguém vê*, o sonho é uma brecha, um foco preciso em meio às tragédias narradas em espaços limitados a três, quatro páginas. Tais imaginações não contêm nenhum elemento mágico. O sonho é por uma realidade ausente para essas infâncias – pai, brinquedo, amparo, assistência, escola –, tornando-se, por seus contextos, fantasia.

No parágrafo inicial deste tópico, afirmamos que o fantasiar abriga as infâncias de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê*; no desenvolvimento do texto, declaramos que ele move personagens, entremeia seus mundos e, em alguns casos, não se restringe ao campo da imaginação. A palavra “fantasia” foi priorizada, se comparada à palavra “sonho”, por um sentido gerado a partir de nossa leitura sobre o Reizinho de *Inferno*, possível de ser estendido às crianças apresentadas por Eliane Brum: a trajetória do menino fez com que o contraste entre o vivido e o almejado e a impossibilidade de alcançar o possível a crianças em situações diferentes da sua tornassem algo que poderia ser apenas um sonho (produzido por desejos) em fantasia (coisa criada pela imaginação). (HOUAISS, 2011). As situações sonhadas, por mais plausíveis que possam parecer, são inalcançáveis.

Um estudo de caso apresentado por Winnicott (1975, p. 45-58) nos auxilia na distinção entre sonhar, “(que é viver)”, e fantasiar. Para o autor, sonhar e viver são “dois fenômenos que, sob muitos aspectos, constituem um só” (p. 51, 52); já o fantasiar, um fenômeno que “interfere na ação e na vida no mundo real, ou externo” (p. 52). Para o autor, quando a fantasia se sobrepõe à realidade, quando a “parte principal” de uma existência se realiza em momentos de devaneio (p. 48, 49), a consequente dissociação do sujeito impede a constituição de sua totalidade, por sua perda em meio ao fantasiar.

Olhando para nossas personagens, o refúgio contido nessa lógica, percebido, sobretudo, em Reizinho (MELO, 2000) e n’O encantador de cavalos (BRUM, 2006), os impediria de se reconhecerem em seus direitos de “existir como seres humanos totais” (WINNICOTT, 1975, p. 49). Seguindo essa linha, as brincadeiras dos meninos – “o brincar criativo” –, teriam afinidade, inicialmente, com o sonhar e o viver, não pertencendo essencialmente ao fantasiar (Ibidem, p. 52).

Em outro capítulo de Winnicott lemos: “É no brincar, e talvez somente no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação” (p. 79), ao que ele acrescenta: “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*).” (p. 80).

Se a brincadeira é o caminho natural (WINNICOTT, 1975, p. 63), a ordem dos fatos dos “meninos de romance” indica um percurso muitas vezes naturalizado. A ideia de que partimos, do fantasiar como abrigo, como fuga, encontra em Winnicott (p. 82) um relevante sentido: “o absurdo organizado já constitui uma defesa, tal como o caos organizado é uma negação do caos”.

O menino de *Inferno* tinha o sofá furado pela chave; Leandro corria pelos barrancos (BRUM, 2006); O encantador de cavalos transformava pangaré em cavalo alado: “Eu vejo um cavalo, e o meu coração começa a bater desesperado. Não gosto nem de bola nem de bicicleta. Só de cavalos. Quando eu durmo, continuo sonhando com cavalos. Sinto isso.” (Ibidem, p. 86); O jogo verbal que Camila fazia, sabemos, não era uma brincadeira com as palavras.

O abrigo propiciado pelo brincar das personagens de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* seria em relação ao caos que as contorna; a fuga seria da desordem que compõe contrastes entre suas vidas e as vidas de outras crianças, presentificadas pelas relações entre “o bebê e a mãe, entre a criança e a família, entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo”, “espaço potencial” de experimentação do “viver criativo” (WINNICOTT, 1975, p. 142). Além disso, há que se considerar fatores como o papel dos pais, da família, da escola; a estrutura da sociedade (p.187); e a observação dos processos que tornam o sujeito criança, “prematuramente e por um falso processo, adulto” (p. 198). Considerando esse elenco, sustentamos a ideia de um mundo fantasiado pelos nossos meninos de romance a partir do inalcançável para suas realidades.

Em “O poeta e o fantasiar”, Freud (2018, p. 54) diz que “toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada.” A dimensão do romance nos propicia o encontro com a formação da tragédia de seu personagem. O desejo de Reizinho alinha passado (sua criação), presente (sua infância) e futuro imaginado (substituição do presente pelo que seria uma infância

feliz). Nas palavras de Freud (2018, p. 59), “o desejo utiliza uma oportunidade no presente para projetar, segundo um modelo do passado, uma imagem do futuro”.

Diferente d’O poeta aprendiz de Vinícius de Moraes (2005, p. 196), não houve meios para que as personagens de Patrícia Melo e de Eliane Brum pudessem achar bonita a palavra escrita. O “grão de poesia” (Ibidem) possível era o brincar. O mencionado ensaio de Freud (2018, p. 54) nos oferece relevante perspectiva para o que se realiza na vida desses “meninos de romance”: “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade”.

O direito desses sujeitos de “existir como seres humanos totais” (WINNICOTT, 1975, p. 49) é alinhado às citadas afirmações de Machado de Assis (2010, p. 47): “O menino é pai do homem”; e de Merleau-Ponty (2014, p. 25): “o homem total já está ali”, para pensarmos suas construções em *Inferno* e em *A vida que ninguém vê*. O plano imaginário apresentado entrecruza-se com a formação de quem muito cedo se confronta com o que Winnicott (1975, p. 198) chama de passar por um “falso processo” de tornar-se adulto, entendimento necessário para a chegada ao nosso segundo capítulo, sobre a experiência das crianças com o asfalto.

A etimologia das palavras “infância” e “infante” nos auxilia: respectivamente, do latim *infantia*, “incapacidade de falar”; e do latim *infante*, “que não fala [...] No sentido de *criança* explica-se facilmente: o homem não nasce com o uso da fala”. (NASCENTES, 1955, p. 276, grifos do autor). Nos estudos de Philippe Ariès (1978), encontramos o aprofundamento histórico desse significado. Reproduzimos sua citação da enciclopédia *Le Grand Propriétaire de toutes choses* (1556) sobre o tema da infância abordado em textos da Idade Média:

> A primeira idade é a infância que planta os dentes, e essa idade começa quando a criança nasce e dura até os sete anos, e nessa idade aquilo que nasce é chamado de *enfant* (criança), que quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras, pois ainda não tem seus dentes bem ordenados nem firmes [...]. (ARIÈS, 1978, p. 36).

As pesquisas do autor sobre a iconografia dos séculos XIV a XVIII relacionadas à representação da infância apontam para uma primeira fase, “a idade dos brinquedos: as crianças brincam com um cavalo de pau, uma boneca, um pequeno moinho ou pássaros amarrados”; na sequência, “a idade da escola: os meninos aprendem a ler ou seguram um livro e um estojo; as meninas aprendem a fiar”; depois disso, “as idades do amor ou dos esportes da corte e da cavalaria: festas, passeios

de rapazes e moças, corte de amor, as bodas ou as caçadas do mês de maio dos calendários". (ARIÈS, 1978, p. 39). Para o autor, não se trata apenas de fases biológicas, mas de etapas relacionadas a funções sociais (Ibidem, p. 39, 40).

> A longa duração da infância, tal como aparecia na língua comum, provinha da indiferença que se sentia então pelos fenômenos propriamente biológicos: ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade. A ideia de infância estava ligada à ideia de dependência: as palavras *fils*, *valets* e *garçons* eram também palavras do vocabulário das relações feudais ou senhoriais de dependência. Só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência. (ARIÈS, 1978, p. 42, grifos do autor) [28].

Ainda no ano de 1960, data de publicação de *História Social da criança e da família*, Ariès (1978, p. 57) perguntava: "Até hoje não falamos em começar a vida no sentido de sair da infância?" O reconhecimento da infância "corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto" (Ibidem, p. 156).

Consideradas as especificidades de cada obra, tal consciência é possibilitada pela romancista ao tecer, em meio ao caos do morro do Berimbau, os sonhos de Reizinho; e pela cronista ao se valer da linguagem poética para trazer para o primeiro plano das cenas os sonhos de algumas das personagens vivificadas por meio de seus textos. Em ambas as obras, a particularidade infantil é simulada a partir do olhar do adulto, marcando contrastes entre o ideário de infância construído para cada personagem e a representação de realidades que se encontram pela condição de desamparo em cada história. Como observou Antonio Candido (2014, p. 51),

> O ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias[29] foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros. O mundo das crianças, por exemplo, ou o dos povos estranhos – sobretudo os chamados primitivos – era passado por este crivo deformante.

---

[28] Ainda hoje é possível perceber o uso de palavras ligadas à infância para o tratamento de quem é, por alguma leitura superficial, considerado em posição subalterna. As seguintes falas, extraídas de "Todo mundo manda" (Fantástico, Rede Globo), quadro que apresentou o processo seletivo para uma vaga de emprego, ilustram essa questão: após a dinâmica de delegar uma tarefa a dois funcionários de uma indústria, um dos candidatos relatou: "Teve um rapaz que não estava prestando muita atenção [...]" (a distração fazia parte do roteiro). Esse resumo serve para contextualizar e destacar o comentário do apresentador do Fantástico diante desse depoimento: "[fazia parte da dinâmica] e esse rapaz manda mais do que você imagina". (Transcrições nossas). Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/01/03/todo-mundo-manda-colegas-de-trabalho-decidem-quem-merece-o-emprego-em-nova-serie.ghtml>. Acesso em: 07 jan. 2021.

[29] Texto publicado em 1965, ano da primeira edição de *Literatura e Sociedade*.

Colocando tais pensamentos em perspectiva, o que prevalece, pela evolução do significado das palavras, é a formação de um ser iniciada em um “período da vida humana que vai do nascimento à adolescência” (AULETE *online*). Ficamos com as definições de Machado de Assis e de Merleau-Ponty, mas sem desconsiderar o que, da origem da palavra, permanece, se não dicionarizada, em um (in)consciente coletivo.

Em um evento da Ciranda de Filmes (2016), Ailton Krenak disse: “Deveria ser considerado bullying quando se pergunta a uma criança o que ela vai ser quando crescer. A criança é uma estrela de uma constelação; ela vem para ensinar”; em outra citação de sua fala, lemos: “perguntar para uma criança o que ela quer ser quando crescer é uma ofensa. Como se ela fosse receber um crachá de ‘ser’ só quando adulto. Isso é apagar o que ela já é”. (PENINA, 2016). Essas ideias têm como contexto a sabedoria ancestral considerada por Krenak, o reconhecimento da existência de “mestres de saberes” antes e para além das instituições.

A gênese de um “pai do homem” (ASSIS, 2010, p. 47); de um “homem total” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 25) a partir da infância nos leva às cenas de Antonio Antunes retratadas por Eliane Brum (2006), pela ideia de repetição contida em sua trajetória e pelo que ele representa: alguém negligenciado pelo Estado e que tem crianças em sua dependência. Dizem: “sem cuidadores não há infância” (IACONELLI, 2020, *online*). Na defesa da atenção aos paradoxos contidos na afirmativa, a autora acrescenta: “Se quisermos priorizar a infância, precisamos proteger as famílias – que na atualidade se concentram em mães vulneráveis que, frequentemente, perdem a guarda dos filhos para um Estado omisso.” Os argumentos caminham para críticas à ideia de cuidado da infância como atributo apenas, ou sobretudo, das mulheres e, consequentemente, a ideia de que “cuidar da infância é cuidar da mulher” (Ibidem).

A composição de Alzira (MELO, 2000), mãe de Reizinho, é representativa desse olhar. Como vimos, é nela e a partir dela que o menino se forma, por sua negação da figura da mãe, incluindo a submissão a que está sujeita em seu trabalho e a situação de pobreza em que vivem; junto a isso, pela criação de outro mundo para si, imaginário e real, desmembrando na formação de seu inferno, quando cada vez mais passa a ascender na organização criminosa que rege o morro do Berimbau.

Para destacar a dimensão da infância no desenvolvimento do sujeito, Lisboa (2007) perspectiva dois problemas: a ineficácia de nosso sistema punitivo e repressivo de combate à violência; e a formação de crianças de forma a se pensar na gênese da

violência como uma política pública: de um lado, ações governamentais, “de ordem repressiva, paliativa, cujo objetivo maior é o combate à violência, sem maiores preocupações com a prevenção das causas determinantes” (Ibidem, p. 70) (a superpopulação carcerária é um retrato consistente disso); de outro, a prevenção da violência defendida como um problema principalmente pediátrico (justificado pela área de atuação do autor), que envolve não somente esses profissionais, mas também “psiquiatras infantis, psicólogos, educadores, assistente sociais, sociólogos, antropólogos” (p. 71).

Mesmo considerando os quadros de miséria, desigualdades sociais e tráficos de drogas e armas, retrato também da condição de Reizinho, o autor alerta para o preconceito contido na crença de que tais fatores sejam decisivos para o aumento da criminalidade, convicção alicerçada na “associação errônea de crime / favela = violência e de que favela = pobre, logo, o pobre seria potencialmente perigoso.” (LISBOA, 2007, p. 75).

Consideradas tais associações e ressalvas, o autor salienta que, na maioria das vezes, os chamados “distúrbios de conduta” (Ibidem, p. 69), “responsáveis pelo crescente aumento das diferentes formas de violência”, se originam na primeira infância, nos primeiros seis anos de vida, fase em que “a falta de amor, atenção, segurança, limites, disciplina, valores, auto-estima”, a “privação materna” (p. 76) (sem nos esquecer da crítica feita por Iaconelli) e a “violência doméstica” (p. 77) são determinantes para a formação de uma “criança não desejada” aos olhos da sociedade (Ibidem).

O percurso pelas ideias sobre infância a partir da leitura empregada no romance *Inferno* e nas crônicas de *A vida que ninguém vê* pede, ainda, a consideração do contexto de privações de direitos, de afetos e do contexto de violência em que algumas personagens estão inseridas.

Novamente utilizando um excerto de nossa literatura, a continuidade do texto de Marina Colasanti (2016, p. 69), citado na introdução deste capítulo:

> Ouvindo essas expressões [“Menino De Rua” e “Menino de Família”] tem-se a impressão de que as coisas se passam muito naturalmente, uns nascendo De Família, outros nascendo De Rua. Como se a rua, e não uma família, não um pai e uma mãe, ou mesmo apenas uma mãe os tivesse gerado, sendo eles filhos diretos dos paralelepípedos e das calçadas, diferentes, portanto, das outras crianças, e excluídos das preocupações que temos com elas.

A crônica foi escrita no ano de 1986 e, pelo contexto de redemocratização do Brasil, apela para o exercício da cidadania em um governo idealizado como formado também pelo povo (p. 71). Além disso, e ainda de acordo com a autora, o problema do abandono infantil não está circunscrito ao âmbito familiar (p. 70): “embora uma criança possa ser abandonada pelos pais, ou duas ou dez crianças possam ser abandonadas pela família, 7 milhões de crianças só podem ser abandonadas pela coletividade.”

Retomando o artigo de Vera Iaconelli (2020), ao chamar a atenção para o Estado e para a sociedade civil em suas responsabilidades com as pessoas negligenciadas (O COMEÇO DA VIDA, 2016), a autora não nos deixa esquecer Antonio e de Lizete (BRUM, 2006), pelo tratamento recebido, pelos desmembramentos do descaso cometido pelo Estado contra eles, pela naturalização do ocorrido pelas instituições, representadas pelos funcionários que os receberam; e pelas crianças, as que não chegaram a respirar e as que ficaram. Por analogia, não nos deixa esquecer Camila, fugida da FEBEM; nem d’O menino do alto, de Israel e d’O encantador de cavalos.

Sendo uma fase relacionada ao início da vida, a infância apresentada por essas histórias simula outro caminho. Pela trajetória e desfecho das personagens, nem todas chegam ao terceiro capítulo; pela estrutura narrativa, inferimos que nem de todas é possível saber o que pensavam. O mundo construído na falta, a partir de restos – sofá e roupas usados; o que dá para ver de um bebê; lixos que fazem cadeira de transporte; pangaré roubado; um ursinho que fora de outra criança, uns trocadinhos – forma tais personagens de pés descalços. O “fora” não é mais desfocado, como nas fotografias de *A vida que ninguém vê* e na capa de *Inferno*. Caminhamos para o segundo capítulo, construção de crianças de pés no chão, confrontadas com o real, o asfalto como espaço que as desconforta e as forma estrangeiras.

2 PAREDES ERGUIDAS, PÉS NO CHÃO E A MIOPIA DO MUNDO

> Não era grande a distância entre a mansão da patroa e o barraco de Ditinha. O bairro nobre e a favela eram vizinhos. Ditinha, em poucos minutos, estaria em casa e isto a contrariou um pouco. Resolveu dar uma volta pelo quarteirão antes de tomar o rumo da favela. E assim fez. Adiou um pouco seu encontro com a miséria.
>
> *Conceição Evaristo*

De todas as personagens apresentadas neste trabalho apenas uma está confinada no morro. E todas são limitadas em seus trânsitos pelo asfalto, vivem em condição estrangeira, camufladas, até se fazerem vistas ou visibilizadas pela linguagem literária.

No caso das crianças, despertada a aprendizagem inicial diante da descoberta de tudo, ora com “mágica alegria, ingenuidade e poesia”, ora com “desconfiança, agressividade ou dura solidão” (RESENDE, 1988, p. 241), o mundo em seu contexto mais amplo as confronta com o fora de seus universos imediatos, de suas casas, de seus sonhos, de suas buscas. A relação entre personagens e o mundo do asfalto revela a transfiguração das crianças em estrangeiras em um território que, geograficamente, é uma única cidade.

No início dos anos de 1990, Zuenir Ventura (1994) publicou o livro-reportagem *Cidade partida*, obra que apresenta um Rio de Janeiro fragmentado em morro e asfalto, em obstáculo e acesso. No sentido que se sobrepõe em *Inferno*, essa bipartição parece ser entre a desordem e a ordem; no tecido de *A vida que ninguém vê*, a cidade é partida por contrastes menos objetivos, para a qual meios-fios e janelas de carros levantadas também são fronteiras. Exatamente nesse espaço, as vidas de quem foi formado estrangeiro e a hostilidade com que o “lado certo de nascer” (BRUM, 2006) os trata.

Este capítulo conjuga prismas sobre uma mesma realidade, sintetizada pela figura dos “meninos de romance”, de Patrícia Melo e de Eliane Brum, somados a tantos outros da literatura brasileira (RIEDEL, 1980). Para isso, discorremos sobre a experiência das personagens com a cidade; o olhar do leitor acionado pelo texto como

recurso para comprometimento com a tragédia narrada; e a construção de uma terceira pessoa narrativa em defesa de um “olhar insubordinado” (BRUM, 2006).

2.1 O encontro com o asfalto: a construção de muros

No sinal fechado
Ele transa chiclete
E se chama pivete
E pinta na janela
Descola uma bereta
Batalha na sarjeta
E tem as pernas tortas
Chico Buarque e Francis Hime

Do lado de fora do sofá de napa, do sol, da confusão de vidas e de cenários, o menino de *Inferno* presenciava “Garotos jogando vôlei, um punhado de babás conversando, bebês, vento agradável. O Rio de Janeiro era uma cidade bonita de verdade.” No Leblon visto por Reizinho, pessoas correndo, patinando, pedalando, mar, saúde. Da planície, o garoto só não compreendia as pessoas lendo em cafés (MELO, 2000, p. 12, 24).

Nos sinais de trânsito, não com versos suplicantes como fez Camila, personagem da crônica de Eliane Brum, mas com cacos de vidro, Reizinho ameaçava, sobretudo, mulheres (MELO, 2000, p. 62, 63). Por meio do olhar das vítimas nos distanciamos do menino do qual nos aproximamos pelas fantasias relacionadas no tópico 1.3 deste trabalho. O lado de fora da favela e de sua casa faz dele mais um menino dentre tantos outros. Enquanto passava batom, já em seu local de trabalho, uma dessas mulheres confessou querer “dar uma surra, deixar o menino em carne viva”; outra concluiu: “Isso é Brasil.” (Ibidem, p. 61). Na página seguinte, lemos:

> Houve uma moça que continuou usando o celular durante o assalto, Carlos, ela dizia, Carlos, você é um filho-da-puta, isto é um assalto, ameaçou Reizinho, passe a carteira, a mulher entregou a bolsa, como se aquilo fosse natural, Carlos, não me venha com essa conversa mole, continuou, só quero o dinheiro, disse Reizinho, devolvendo tudo, menos a carteira, Carlos, ela disse, engatando a primeira e saindo, você é o maior galinha do Rio de Janeiro.

Reizinho faz parte de muitos sinais fechados, também outros o fizeram antes dele e continuarão. Possivelmente por essa naturalização, ninguém foi à Polícia registrar a ocorrência. O menino é, mais uma vez retomando as ideias de Barthes

(2013, p. 47), um corpo histórico, marca dos que já se foram, dos que estão neste exato momento nos sinais e dos que ainda vão nascer; simboliza “pessoas reduzidas ao território do próprio corpo” (BRUM, 2017, p. 368).

O asfalto espelha dois significados: o mundo idealizado pelo menino, quando pensa no pai; e, diante dos carros, a confirmação de que não pertence àquele espaço. Esse não pertencimento, demonstrado pela indiferença de quem está do lado de dentro dos automóveis, não corresponde à ideia de que o menino não deveria estar na rua, fundamentada em críticas sociais sobre infâncias na mesma situação que a de Reizinho, mas a restrição de seu espaço físico de circulação, a ideia de que ele é um inconveniente em meio ao trânsito.

A fim de unir outras personagens a esse raciocínio, pensemos no menino de *Cena de Rua*, livro de imagens de Angela Lago (1994)[30]. A partir dessa obra, nos aproximamos visualmente das personagens de cada lado do vidro do carro.

Sob molduras na cor preta (pensemos no significado de “ausência total de cor, pela absorção de todas as radiações luminosas” – AULETE *online* – como uma forma de apagamento do mundo em redor), as imagens de *Cena de Rua* nos chegam por cores fortes, com uma predominância: do lado de fora, um menino verde (tom próximo ao que chamamos de verde-bandeira), vendendo o que parecem três frutas e uma caixa, apresentadas com as cores dos sinais luminosos de trânsito; dentro dos carros, os motoristas e passageiros têm tonalidade avermelhada.

Os olhares do menino parecem suplicantes, assustados e tristes; os dos motoristas e passageiros, raivosos, cruéis, indiferentes e assustados. Os dentes afiados de algumas das personagens avermelhadas, bem como de seus cães, vermelhos e raivosos, compõem a interpretação. Os vidros do carro, em sua maioria suspensos na altura dos olhos do garoto.

Observando a semântica das cores do sinal de trânsito, os carros verdes indicariam a possibilidade de o menino seguir com sua abordagem, mas o vermelho que tinge seus condutores o faz se aproximar com cautela; na sequência, o amarelo dos carros, ressaltando a precaução que o menino deve ter, o faz parar diante do condutor e dos cães raivosos. Quando os carros ficam vermelhos como seus motoristas e passageiros, a fruta vermelha sai da posse do menino e vai para uma

[30] Agradeço à professora Maria Teresa Gonçalves Pereira pela contribuição.

dessas pessoas, cujos traços pontiagudos e dentes serrilhados aguçam nossa leitura de um ser diabólico.

Mais do que o significado estrito de cada cor, sua compreensão como "*um dos elementos da sintaxe da linguagem visual*" (GUIMARÃES, 2004, p. 15, grifos do autor), um dos diversos códigos de comunicação de que nos valemos, nos conduz a considerar que as variantes dadas pelo contexto das personagens de Angela Lago (1994) interferem na mudança e também na manutenção do código de cores, de modo que todos os sinais indicativos de uma possível aproximação (amarelo e verde) encontram no ser do lado de dentro dos carros um impeditivo (vermelho). Isso acontece porque, e de acordo com Guimarães (2004, p. 04),

> A apreensão, a transmissão e o armazenamento da informação "cor" (como texto cultural) são regidos por códigos culturais que interferem e sofrem interferência dos outros dois tipos de códigos da comunicação humana (os de linguagem e os biofísicos).

A linguagem manifestada por meio dos olhares e não olhares recebidos pelo menino cria, por meio dos acontecimentos e cores de *Cena de Rua*, novos signos, a "*informação atualizada do signo*" (Ibidem, p. 15, grifos do autor). A linguagem visual da obra e a linguagem visual apreendida por sua criança trazem novo sentido às cores verde e amarelo dos sinais de trânsito; o vermelho, além de permanecer como indicação de parada obrigatória, sugere, pelos traços em questão, o lugar de tormenta ao qual o menino é exposto.

O garoto ainda tenta vender as outras frutas, mas, depois de ver uma senhora avermelhada com medo, olhar de soslaio, segurando a bolsa; e, em outro carro, as únicas personagens azuis, uma mulher afagando um bebê, indiferente ao olhar do menino com a mão apoiada no vidro, ele se senta no meio-fio e come a fruta verde. A última fruta, amarela, é dada por ele a um cãozinho verde, alegre. Verde como o menino, assim como os cães de dentro dos carros têm a tonalidade vermelha de seus donos. É a separação dos iguais, marcada, também nessa história, por cada lado dos vidros dos carros. No virar da página, mas ainda nesse momento, todos os carros são amarelos, como a última fruta, e nesse ciclo, ele precisa novamente das cores.

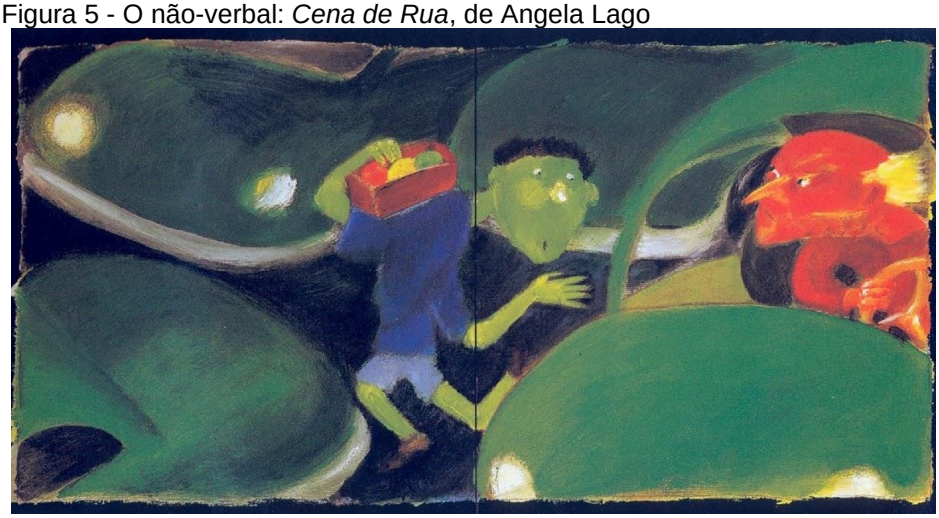
Mesmo quando, diante do menino no meio-fio, com o cachorro a caminho, os olhares dos motoristas e passageiros sugerem algum pesar, tanto o carro quanto seus ocupantes são vermelhos. A impossibilidade de seguir está, portanto, estabelecida pela linguagem da cidade. É possível pensar que quando a fruta vermelha é subtraída,

o sinal construído em sua caixinha perde o símbolo de impedimento momentâneo, restando, apenas e brevemente, o verde – livre para seguir, suprir sua fome – e o amarelo, cautela para o que em breve se fechará.

O menino então rouba um dos pacotes do banco de trás de um carro e um matiz diferente de verde (próximo a um verde-exército) reveste as pessoas, os veículos, os cães e os dedos de acusação de quem o vê correndo. Fugindo, ele continua apresentado com a mesma cor próxima a um verde-bandeira e o embrulho amarelo amarrado com uma fita azul, somado à sua camiseta azul, ao seu short branco e ao foco luminoso dos faróis dos carros que o cercam, acende nele as cores da bandeira do Brasil. Um retrato composto por uma criança sob o jugo dos revestidos em outro tom de verde.

Do lado de fora do beco em que o menino abre o embrulho, os carros transitam vermelhos, amarelos e verdes, de longe, sem rostos. A obra de Lago (1994) é iniciada e finalizada com a mesma cena: o menino de olhar assustado, com uma caixa de frutas no ombro, tentando abordar o homem vermelho, de nariz pontudo, lábios cerrados e olhar raivoso que dirige o carro. Novamente, o carro verde, o menino com sua mercadoria e o motorista vermelho:

Figura 5 - O não-verbal: *Cena de Rua*, de Angela Lago



Fonte: LAGO, 1994, p. 26, 27.

“Porque era só o começo e porque não tinha fim. Apenas repetição.” (BRUM, 2006, p. 37). A explicação dada pela cronista sobre os acontecimentos da vida de Antonio Antunes pode ser estendida ao menino trazido por Angela Lago e a todas as outras personagens que apresentamos.

“A história dos excluídos se repete?”, questiona Celso Athayde (2001, p. 403), em seu texto “Periferia: favela, beco, viela”, respondendo: “Alguns afirmam que não,

mas continuam tendo cor e endereço fixo, e ainda vivem na rua dos desprovidos de tudo, no bairro de ninguém, próximos de lugar algum.”

A cunhada de Antonio havia sepultado o próprio bebê, também nascido morto, dias antes; no mesmo caminho, Lizete, sem exame, sem consulta, ouviu no hospital que o sangramento “não era nada”. E, também como nada, foi despachada, exportada. Como já apontado, a utilização de verbos que remetem a objetos indicadores do não pertencimento das personagens aos lugares onde estavam e para onde retornariam logo depois: a cidade, os hospitais. Diante dessa construção (histórica, social, racial), é impossível ver um bebê; é preciso cumprir burocracias em diferentes lugares; não há dinheiro para a passagem; o caminho por quilômetros a pé aumenta a fome. O enterro é doado e merece gratidão (BRUM, 2006, p. 38).

Na crônica “O menino do alto” (BRUM, 2006), a bipartição da cidade sustenta o drama de quem nasceu do seu “lado errado”, tragédia de Leandro Siqueira dos Santos. O asfalto marca não só a falta de cuidado cometida contra o menino, mas também um território no qual ele é estrangeiro. Na fase de seus sonhos, ainda pulando pedras, ou confinado por suas pernas, a vida acontece para o menino no caminho entre a cidade de cima e o restante da cidade.

O retorno para casa após meses no hospital, impulsionado pela praticada descrença dos médicos quanto a sua possibilidade de melhora, fez o menino sentir medo de cair em cima das pedras antes puladas como brincadeira. Carregado morro acima em uma maca improvisada pelo pai e com a ajuda de outros moradores, Leandro descobriu a cidade partida, marca do fim de sua inocência, momento e situação em que começou a envelhecer. (BRUM, 2006, p. 72).

A dinâmica de interpretação segue: “Não foi uma fatalidade que encarcerou o menino. Foi o lado errado.”; “Não foi o acidente que roubou a liberdade do menino. Não foi o traumatismo craniano que retorceu seus pés. Foi crime.” (Ibidem, p. 73). A partir desse ponto, o que aconteceu segue sendo nomeado: a enfermeira que ao saber da “*indecência* cometida” com o menino, “com o tanto que lhe *roubaram*” foi tomada pelo sentimento de horror. (BRUM, 2006, p. 74, grifos nossos).

Brincando, subindo ou descendo o morro, carregado após o acidente, ele está sempre “entre” esses dois territórios.

> — Eu fecho os olhos e me vejo correndo pelo morro. Penso que vai acontecer, mas não acontece.
> É uma luta grande demais para um menino que nasceu no lado errado da cidade. (BRUM, 2006, p. 75).

A criança da crônica seguinte está solta, seu campo é de asfalto e ela segue buscando seu cavalo até ser morta. Somente chegando perto, é possível entender o motivo de o pequeno ladrão de cavalos ser tornado encantador; chegando mais perto é possível saber por que uma peraltice virou crime. A tragédia consiste, afinal, no sentido que o cavalo tem para cada um.

Na história contada sobre Camila (BRUM, 2006, p. 124), o que poderia ser ficção, os versos compostos por uma criança, é, como vimos, real, instrumento de trabalho; a pracinha, realidade de tantas infâncias, uma “ficção de armações de ferro que há muito perdeu os balanços e as gangorras, uma ficção como a infância de todas [as meninas que fugiram da FEBEM com Camila]” (Ibidem, p. 127); a morte, algo presente.

Nas palavras de Lazzarotto e Nascimento (2016, p. 262, 263), em artigo sobre a infância e a cidade, trata-se de “uma população composta por aqueles que passam a ser nominados menores, em diferenciação aos que são chamados crianças”, demarcação de muros que não corresponde apenas às políticas de Estado.

O muro real de Camila foi pulado, mas o metafórico é muito mais alto. Nem mesmo seus versos o atravessam. De vidro, ele se ergue para a menina e para as outras Camilas. A linguagem da urbe anuncia desde cedo o curto tempo marcado por um sinal fechado e ensina a dinâmica de olhares desviados à medida que os vidros sobem, construindo paredes, tornando essas crianças inaudíveis.

De forma similar, é o mesmo muro que se ergue diante do menino de *Inferno*, embora acessando forçosamente os que estão no banco dos carros. O sentido de *muro* se amplia nas impossibilidades que Antonio, Lizete, Leandro e a família de Israel encontram no hospital (BRUM, 2006, p. 36, 165, 72); e na divisão entre fantasia e realidade, diferenças no sentido atribuído a um menino, se encantador ou se ladrão e ambos se confundem quando entra em cena o pai de família que precisa do cavalo para sua subsistência.

Os versos asfixiados de Camila Velasquez Xavier permanecem nos sinais vermelhos e ecoam proclamados ou balbuciados por outras meninas com a mesma fome. “Essa tia, esse tio queridinho vai me dar um trocadinho. Camila conquistou a sua diferença nos cruzamentos da cidade, diz a cronista, em hinos que se espalharam pelas sinaleiras e, mesmo depois de sua morte, seguem ecoando por outras Camilas.” (BRUM, 2006, p. 127). Então a cronista explica, aponta, ameaça, professa: “Há um

exército de Camilas pela cidade. Haverá sempre uma delas tentando arrombar o vidro do carro com a urgência da sua fome” (Ibidem, p. 128).

Ainda que a menina tenha sido apresentada pela crônica com nome e sobrenome, por todo o contexto que envolve sua tragédia, ela virou metonímia. De acordo com Azeredo (2018, p. 524), trata-se de uma figura de palavra que “consiste na transferência de um termo para o âmbito de um significado que não é o seu, processado por uma relação cuja lógica se dá, não na semelhança, mas na contiguidade das ideias.” Diante disso, “menciona-se o efeito [Camilas] para evocar a causa [abandono]”, relação que na história da menina se dá pelo olhar de quem está do outro lado do vidro. A condução da história para um “exército de Camilas” encaminha-se para o mesmo campo semântico de “menor”, de “meninos de rua”. Dessa forma, é possível questionar se o menino de *Cena de Rua* (LAGO, 1994) é o mesmo ou se é a representação das muitas repetições em sinais de trânsito.

É o mesmo processo sofrido pelo homem de “Enterro de pobre” (BRUM, 2006, p. 38) que sepultara o filho em caixão doado e cova rasa emprestada e que “só por isso já merece a gratidão eterna de todos os Antonios”. É possível que aqui se justifique a marca do singular no título do livro: *A vida que ninguém vê* é síntese de personagens marcadas não só por suas tragédias, mas pelo desconhecimento de suas tragédias como tal.

A violência, arbitrária ou marcada pelas faltas que compõem os universos de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê*, é inesperada ou, como afirma a sentença de Antonio em “Enterro de pobre” (BRUM, 2006, p. 36), caminho?

A captação poética do acontecimento, conscientemente fragmentada diante da estrutura da crônica, nos leva para um instante, perenizando-o (SOARES, 2007, p. 64, 65). Ao mesmo tempo em que não tratamos de uma mera reprodução de fatos, esse entrecruzamento de histórias novamente nos indica a sua repetição, pela semelhança entre as trajetórias de abandono.

Para uma das personagens de Eliane Brum há nesses muros, reais ou metafóricos, uma fenda. Sabemos que a história de Israel Pires tem desfecho diferente das supracitadas tragédias e que há um muro metafórico, atravessado pelo olhar do menino que sorriu para o rapaz; e um muro real, cruzado por Israel com a cautela dos que são machucados.

O lado de fora da escola e do olhar do menino e da professora que o acolheu sentencia o que não se quer visto, não de forma disfarçada, como os vidros dos carros

levantados diante de Camila (BRUM, 2006), mas com pedras e cuspes, ataques cometidos por quem vivia em pobreza semelhante à de Israel. Seu estado de “desregulado das ideias” (Ibidem, p. 22), sem diagnóstico médico, o levou a ser o mais enjeitado de todos. A cidade, tendo feito do rapaz um alvo, o que não se quer ver, o tornou vulto, escombro, “como bicho acuado” (Ibidem, p. 23).

Romance, crônicas e fotografias moldam neste trabalho o abismo entre dois mundos, o real e o desejado, e entre dois territórios que são o mesmo: a cidade sem nenhuma sutileza, experienciada pelas personagens de Patrícia Melo e de Eliane Brum, crianças que cresceram “violentamente por dentro [...] vidas acontecendo no silêncio”. (EVARISTO, 2017a, p. 76).

O mundo dos mais velhos passa prematuramente a ser o das nossas personagens crianças. Nesse momento, já de pés no chão e em confronto com o fora, o mundo imediato é a cidade e a experiência é ao mesmo tempo de exposição e de camuflagem, de ser calado; depois, imperceptível, inaudível. Formação de quem começa a ser enterrado em vida, “o caminho do pobre”, como sentenciou Antonio (BRUM, 2006, p. 36).

Nesse momento, chegamos o mais próximo possível do menino dos Arcos da Lapa em dia de véspera de Natal, imagem inicial deste trabalho. O que se segue a partir desse ponto é uma tentativa de continuar olhando para tais personagens, exercício que requer o estudo dos recursos de escrita empregados para acionar a atenção do leitor para as denúncias sociais presentes nos enredos contemplados por esta leitura; e o estudo do processo de uma insubordinação do olhar, não somente como estratégia narrativa, mas como “um exercício cotidiano de resistência” (BRUM, 2006, p. 188).

2.2 **A implicação do olhar do leitor**

Tá relampiano, cadê neném?
Tá vendendo drops no sinal pra alguém
Tá relampiano, cadê neném?
Tá vendendo drops no sinal pra alguém,
Tá vendendo drops no sinal…
Todo dia é dia, toda hora é hora,
Neném não demora pra se levantar,
Mãe lavando roupa, pai já foi embora
E o caçula chora para se acostumar
Com a vida lá de fora do barraco,
Hai que endurecer um coração tão fraco,
Para vencer o medo do trovão,
Sua vida aponta a contramão
Tá relampiano, cadê neném?
Paulinho Moska e *Lenine*

As realidades ficcionais construídas em *Inferno* e em *A vida que ninguém vê* se afastam de um ideal de infância anunciado em documentos oficiais (BRASIL, 1988; 1990) e constituinte de um imaginário coletivo e produzem, com outras personagens da literatura brasileira, um ecoar de denúncias sociais (RIEDEL, 1980). Embora o presente estudo tente concentrar-se nessa representação literária, é inegável uma proximidade, mesmo que em relação a nosso campo visual, com as personagens reais dessas histórias.

O questionamento da realidade é inevitável e necessário. É possível dizer que se trata de uma literatura de “enfoque fotográfico, comprometido com a documentação da realidade e a constatação de fatos históricos, sociais, políticos etc., em que pesa o mal (alienação, abandono, separação) ou a retratação pura do real.” (RESENDE, 1988, p. 73) ou, valendo-nos das palavras do narrador de *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1998, p. 13), podemos dizer que “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.”.

Dentre os textos literários estudados para este trabalho, um especificamente direciona o leitor para o espaço criado em uma das crônicas de *A vida que ninguém vê*. Por meio do uso da segunda pessoa indireta (CÂMARA JR., 1979), o leitor é posto diante de uma personagem, não somente olhando para ela, mas provocado a refletir sobre quem ele é diante dela. Trata-se, como considera Thiago Mio Salla (2010, p. 127) em já mencionado artigo, do desejo do narrador de construir uma “relação próxima e íntima” com o leitor. Colocando-se em posição privilegiada, o narrador não só testemunha, mas participa e cria sua abdicação da posição da terceira pessoa.

“Tio lindo, tia linda do meu coração. Eu pergunto a você se não tinha um trocadinho ou uma fichinha para essa pobre garotinha...” (BRUM, 2006, p. 126).

O conhecimento da vida e da morte de Camila, como apresentamos, conduz o leitor a um espaço fixo: o lado de dentro dos carros parados em um sinal fechado, próximo ao que vimos de *Cena de Rua* (LAGO, 1994). Na cena de rua sobre a menina, uma criança de dedos na boca, de quem o som dos versos chega “ameaçador como um Alien” (BRUM, 2006, p. 126).

O recurso que forma a cena não é o contraste entre a situação e alguma ideia de infância distante da realidade de Camila, mas a semelhança construída pela comparação de um fato (a voz da menina no sinal fechado) com uma ideia (ameaçadora como um Alien). O que ela causa para os do outro lado do vidro segue no mesmo campo semântico: “Você, quase com certeza, ouviu esse hino. Pois saiba. A menina que o compôs morreu no domingo. Nunca mais ela *assombrará* a sua janela.” (BRUM, 2006, p. 126, grifo nosso).

Esses diferentes “níveis de referência” (GARCIA, 2010, p. 105) – a voz da menina e Alien – compõem Camila: um ser não só estrangeiro, mas a quem não se conhece, de outro planeta (HOUAISS, 2011), com um agravante: não é Camila quem chega ameaçadora “como um Alien”, mas sua voz, talvez como sugestão de que a menina não venha a ser vista. Se ampliarmos o sentido de voz para além de uma manifestação sonora, a toada que pode alcançar o motorista seria, no máximo, uma reprodução automatizada pelas repetições dos versos.

A vida que ninguém vê faz essa representação por meio da crônica, ao deslocar a comparação para a voz e não para a dona da voz; e por meio da imagem, na fotografia distorcida da menina do lado de fora de um vidro de carro. No caso, como assinalamos na subseção 1.2, dentro do carro, o leitor tem a segurança de estar fora da cena, a segurança propiciada pelo mundo-imagem (SONTAG, 2004, p. 184), “a sensação de estar isento a calamidades [...] a salvo”.

> Quase com certeza você *ouviu* esse hino em algum cruzamento de Porto Alegre. Debaixo de um sinal vermelho, o som entrando pelo vidro fechado, ameaçador como um Alien. O som entrando pela janela que você *cerrou* para se *defender* do ataque à sua consciência. Você *rezando* para que o sinal mude de cor, fique verde, não de esperança, mas verde de fuga. Sinal livre para *escapar* do rosto da menina grudado na janela. Sujando seu patrimônio. *Obrigando-o* a tomar conhecimento da miséria dela. Você, que *paga* seus impostos em dia, *colabora* com a campanha do agasalho, que até é um cara bacana. Subitamente *transformado* em réu no tribunal do sinal fechado por um rosto ranhento de criança. (BRUM, 2006, p. 126, grifos nossos).

O leitor é o sujeito explícito desses verbos (CÂMARA JR., 1979). O artifício utilizado pela autora o coloca diante dos fatos (GARCIA, 2010, p. 380 - 382), desloca a história publicada no ano de 1999 para o presente. A tentativa de persuadir o leitor a olhar para a menina constitui-se no confronto desse ser “bacana” com a tragédia de Camila. Inserindo-se, a cronista assume: “somos cúmplices de sua morte [...]. A questão é saber quantas Camilas precisarão morrer antes de baixarmos o vidro de nossa inconsciência. Você sabe? E agora, tio lindo, tia linda, o que você vai fazer?” (BRUM, 2006, p. 128). Há um “nós” que nos coloca a todos no banco do carro, desfeitos, talvez, diante de Camila.

O espelho formado pela crônica propicia uma pergunta influenciada por Judith Butler (2019): quem nos tornamos depois de olhar para Camila?

Nesse movimento, outros questionamentos de Butler (2019, p. 40) nos conduzem a uma tentativa de reconhecer o que acontece do lado de fora dos vidros dos carros parados nos sinais fechados.

> A questão que me preocupa, à luz da violência global recente, é: quem conta como humano? Quais vidas contam como vidas? E, finalmente, o que *concede a uma vida ser passível de luto*? Apesar de todas as diferenças de lugar e história, minha hipótese é que é possível recorrer a um “nós”, pois todos temos a noção do que é ter perdido alguém. A perda nos transforma em um tênue “nós”. E se perdemos, logo tivemos, desejamos, amamos, lutamos por encontrar as condições para o nosso desejo. (Grifos da autora).

Assumimos esse lugar de um tênue “nós” para pensar a dimensão política do luto – estado e sentimento inicialmente tão individuais para nossa sociedade – a partir do exercício retórico conduzido por Butler (2019, p. 51):

> Enlutar e transformar o luto em um recurso para a política não é resignar-se à inação, mas pode ser entendido como processo lento pelo qual desenvolvemos um ponto de identificação com o próprio sofrimento. A desorientação do luto – “Quem me tornei?”, ou, de fato, “O que restou de mim?”, “O que perdi no Outro?” – situa o “eu” no modo do desconhecimento. [...] esse pode ser um ponto de partida para uma nova compreensão se a preocupação narcisista da melancolia puder ser deslocada para a consideração da vulnerabilidade dos outros.

O que perdemos de Camila? A questão persiste. As mortes reais e metafóricas apresentadas neste trabalho dificilmente aconteceriam se suas personagens não fossem desvalidas. “Esse é o caminho do pobre” (BRUM, 2006, p. 36), professou Antonio.

> Para entender o resto da história que ainda virá é preciso conhecer o que é a morte do pobre. É necessário compreender que a maior diferença entre a morte do pobre e a do rico não é a solidão de um e a multidão de outro, a ausência de flores de um e o fausto do outro, a madeira ordinária do caixão de um e o cedro do outro. Não é nem pela ligeireza de um e a lerdeza do outro.
> A diferença maior é que o enterro de pobre é triste menos pela morte e mais pela vida. (BRUM, 2006, p. 36).

O que perdemos de Camila e de quem ela representa? No caso das infâncias de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê*, é importante que se reconheça o contexto. Para Butler (2019, p. 52), tais infâncias estão inseridas em uma cena primária "de abandono, violência ou fome, em que seus corpos são entregues ao nada, ou à brutalidade, ou à falta de sustento" e é relevante que se perceba essa situação de um ser entregue a ninguém "ou a algum suporte ineficiente, ou a um abandono". Feito isso, acrescemos outro questionamento da autora (Ibidem, p. 53): "Como os quadros culturais que usamos para pensar o conjunto humano limitam os tipos de perdas que podemos considerar como perdas?".

Do outro lado do vidro do carro há alguém protegido de Camila, alguém que deixa de ser indefinido quando a voz narrativa acusa: "você" (que fecha janelas, que anseia sair dali e que é uma pessoa bacana). Além da voz, interditada pelo vidro erguido, é pela sujeira de um "rosto ranhento" que a criança provoca no criado interlocutor da narradora um desejo de fuga, afinal, é preciso que seu patrimônio permaneça limpo.

Novamente: quem nos tornamos depois de olhar para Camila? Alguma tentativa de resposta envolve o reconhecimento de, no mínimo, dois fatores: a intencionalidade de persuasão da cronista; e, uma vez percebendo tal envolvimento, a busca por alguma possível segunda leitura sobre quem está dentro do carro.

Ao criar um interlocutor, ao simular uma relação de proximidade com o leitor (SALLA, 2010), a cronista não só tenta nos sugestionar, nos guiar para banco do carro, como nos instiga a pensar o sujeito do lado de dentro dos carros. Uma vez aceitando essa leitura, talvez também apontemos os dedos, nos unindo em uníssono: "O som entrando pela janela que você cerrou para se defender do ataque à sua consciência. Você rezando para que o sinal mude de cor, fique verde, não de esperança, mas verde de fuga." (BRUM, 2006, p. 126).

Essa tentativa de se desvencilhar, talvez sem mesmo saber exatamente de quê, pode ser aproximada da seguinte cena de “As caridades odiosas”, crônica de Clarice Lispector (1999, p. 249):

> Eu passava pela rua depressa [...]. Foi quando meu vestido me reteve: alguma coisa se enganchara na minha saia. Voltei-me e vi que se tratava de uma mão pequena e escura. [...].
> – Um doce, moça, compre um doce para mim. [...]
> Sem olhar para os lados, por pudor talvez, sem querer espiar as mesas da confeitaria onde possivelmente algum conhecido tomava sorvete, entrei, fui ao balcão e disse com uma dureza que só Deus sabe explicar: um doce para o menino.
> De que tinha eu medo? Eu não olhava a criança, queria que a cena, humilhante para mim, terminasse logo.

Chegamos, então, ao segundo fator: o que acontece com quem está em um sinal fechado diante de Reizinho (MELO, 2000) e de Camila (BRUM 2006) pode não se tratar apenas de uma questão de indiferença, mas de medo. Na crônica de Clarice Lispector, inexplicável sentimento diante do menino “magro e escuro” (p. 250); em produções acadêmicas como a que segue, sentimento para o qual encontramos alguma interpretação.

Para Lisboa (2007, p. 72), “o medo dos jovens transbordou os limites da racionalidade [...]”. Como vimos no primeiro capítulo, ao pensar a formação do sujeito desde a infância e considerando contextos de criminalidade, o autor critica o sistema brasileiro de combate à violência por seu caráter punitivo, repressivo e sem preocupações com as causas do problema:

> O medo dos jovens transbordou os limites da racionalidade, em grande parte devido às notícias veiculadas pela mídia. Criou-se um clima de que algo mais teria que ser feito. Em lugar de se procurar as causas determinantes e atacá-las, acharam mais fácil tentar baixar a idade de responsabilidade penal. As pessoas que defendem essa diminuição não estão buscando uma solução para o problema da delinqüência e da violência, e sim uma forma de conseguir dormir com tranqüilidade, andar nas ruas com segurança, diminuir suas preocupações com a escola e o lazer dos filhos, garantir seu patrimônio pessoal e a sua vida, nem que isso custe colocar uma multidão de jovens nas cadeias. Para pacificar suas consciências, fingirão acreditar que a prisão será boa para eles, pois aprenderão lições de cidadania, de civilidade, de respeito à propriedade privada, de obediência às leis e de lá sairão cidadãos honestos.

De modo geral, a diferença entre seu discurso e o tramado pela cronista de *A vida que ninguém vê* para a história de Camila está na forma. Na construção de ambos os textos, vemos dedos apontados para um sujeito colocado apenas em uma situação: alguém preocupado com um patrimônio em detrimento de qualquer empatia com quem está do outro lado (do vidro e do que se imagina de uma infância). Sem

desconsiderar a força e a legitimidade dessas questões, ainda aqui temos uma só vertente para essa breve consideração sobre o medo.

"Menino De Rua é aquele que quando a gente passa perto segura a bolsa com força porque pensa que ele é pivete, trombadinha, ladrão", define Marina Colasanti (2016, p. 69), em já mencionada crônica. O outro lado apresentado e questionado pela autora salienta o contraste entre os que nascem "De Rua" e os que nascem "De Família":

> É por isso [por se naturalizar tal divisão], talvez, que, se vemos uma criança bem-vestida chorando sozinha num shopping center ou num supermercado, logo nos acercamos protetores, perguntando se está perdida, ou precisando de alguma coisa. Mas se vemos uma criança maltrapilha chorando num sinal com uma caixa de chicletes na mão, engrenamos a primeira no carro e nos afastamos pensando vagamente no seu abandono. (Ibidem).

O advérbio indicando dúvida e a cena de um sair "pensando vagamente" em vidas acontecendo com tanta violência nos ajuda na aproximação das figuras de Reizinho e de Camila, mas, ainda assim, nos deixa no mesmo lugar, dentro dos carros.

Encontramos na crônica "Medo e vergonha", de Denise Fraga (2013, *online*) um deslocamento dessa posição, inclusive pelo reconhecimento da primeira pessoa, quem nos relata:

> Estava caminhando pelo bairro quando resolvi explorar umas ruas mais desertas. De repente, vejo um menino encostado num muro. *Parecia um menino de rua*, tinha seus 15, 16 anos e, quando me viu, fixou o olhar e apertou o passo em minha direção. (Grifos nossos)

A resposta não foge ao que facilmente podemos imaginar: ela correu.

> No meio da corrida, comecei a pensar se ele iria mesmo me assaltar. Uma onda de vergonha foi me invadindo. O rapaz estava me vendo correr. E se eu tivesse me enganado? E se ele não fosse fazer nada? Mesmo que fosse. Ter sido flagrada no meu medo e preconceito daquela forma já me deixava numa desvantagem fulminante. [...] *o olhar, o gesto, alguma coisa no rapaz* acionou imediatamente o motor de minhas pernas e, quando me dei conta, já estava em disparada. (Grifos nossos).

Em "parecia um menino de rua" e "o olhar, o gesto, alguma coisa no rapaz [ativou o medo]" está contido um imaginário baseado no vivido e no presenciado das realidades representadas por "meninos de romance". Também o menino dos Arcos da Lapa, com quem iniciamos este trabalho, está presente.

O estudo de Alves-Mazzotti (1997) complementa nosso panorama. Dos cinco grupos entrevistados para seu trabalho, vejamos o relatado a partir da percepção dos "meninos de rua", aqui, na definição estrita adotada pela autora: "aqueles que não

moram com seus familiares, passando todo o tempo na rua ou eventualmente freqüentando algum programa de apoio em regime aberto” (p. 206)[31]:

> Os "meninos de rua" sabem que são vistos como assaltantes, pivetes, trombadinhas e mendigos. Sabem, ainda, que o sentimento que provocam nas pessoas é principalmente medo, mas também pressentem, no comportamento e no olhar das pessoas, raiva, nojo, e por parte de alguns, pena. A interferência de tais comportamentos na elaboração psicológica das representações que os meninos fazem de si mesmos é evidente nos sentimentos de humilhação, rejeição e revolta aí presentes. (Ibidem, p. 198).

Uma composição de nossa literatura contemporânea é ilustrativa desses olhares. Em “Espiral”, um dos contos de *O sol na cabeça* (MARTINS, 2018), o relato de quem, desde muito cedo, voltando da escola, viu o medo no olhar das pessoas, definido como “cheio de poeira de outras épocas” (p. 19). Mesmo em condição diferente da menina Camila (BRUM, 2006), seu olhar nos serve para o entendimento sobre quem, ainda criança, aprendeu sobre a ameaça que seu corpo representava.

> Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. (Ibidem, p. 17).

A cena virou um jogo para o rapaz, que, ao entender o que acontecia, começou a perseguir quem se assustava e a tornar essas pessoas seu objeto de estudo. Ele chegou arrazoar que a velha poderia ser sua avó, mas sabia que o inverso não acontecia, pois ele não seria cogitado como seu neto. Tudo o que se passa é dito apenas com o olhar[32]. No caso de Camila, a “poeira de outras épocas” (MARTINS, 2018, p. 19) não se restringe ao medo, pois ela representa muito mais a figura do indesejado do que da ameaça (no máximo, à limpeza de um bem).

Camila é despersonalizada quando, diante do leitor, o que emerge é sua voz e sua sujeira, a única possível de ser vista, porque está na altura da janela. Para que os mencionados questionamentos de Butler caibam nessa cena, é preciso reconhecer o que se apaga da menina diante do leitor, convocado a ficar por algum tempo no banco

---

[31] As outras categorias são: “Meninos e Meninas Trabalhadores”, pertencentes a famílias muito pobres; “Meninos e Meninas de Classe Média”; “Policiais e seguranças” que atuavam em áreas próximas às de concentração de meninos e meninas de rua; e “Educadores sociais” vinculados a programas de apoio a essas crianças. As concepções sobre “meninos de rua” vão desde o sentimento de empatia, que faz com que sejam percebidos como vítimas (p. 189), à irritação sentida por quem, por outro lado, os vê como aproveitadores de tal situação (p. 193).

[32] A interpretação faz parte de um artigo que escrevi, disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/36>. Acesso em: 18 fev. 2020.

do carro. Mais do que em uma categoria de “humanos que não são considerados humanos [...] concepção restritiva do humano que se baseia em sua exclusão” (BUTLER, 2019, p. 53, 54), o processo de representação de Camila nessa parte da crônica envolve “a violência da desrealização”, da “desumanização”.

Em tal contexto, mortes como a de Camila não são passíveis de luto, nos diz Butler (Ibidem), porque se trata de vidas que “sempre estiveram perdidas, ou, melhor, nunca ‘foram’ [consideradas vidas], e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte.” O olhar para quem está no sinal fechado, torna o “outro” um ser difuso e atemorizante. Mata, de alguma forma. “A desrealização do ‘Outro’ significa que ele não está nem vivo nem morto, mas interminavelmente espectral.” (Ibidem).

Um “outro” pertencente ao que Simas e Rufino (2020, p. 05, 06) caracterizam como “sobras viventes”, explicando que não se trata de quem permanece vivo apesar das circunstâncias, mas de um estágio anterior à sobrevivência: desde sempre, “seres descartáveis” para um sistema regido sob a lógica da hipermercantilização: “por aqui se construiu um empreendimento escravagista fodidor dos corpos extremamente bem-sucedido, que mói as mulheres, crianças e homens, derruba as matas, desencanta os rios e as ruas. Deu certo até hoje, com sobras.” (Ibidem, p. 13). Nos casos apresentados em nosso estudo, corpos que nem chegam ao estágio da exploração, mas da irrelevância.

Em outra obra de Butler (2018, p. 100), lemos:

> a maneira pela qual respondemos à dor dos outros e se o fazemos, e a maneira como como formulamos críticas morais e articulamos análises políticas dependem de certo campo de realidade perceptível já ter sido estabelecido. Nesse campo de realidade perceptível, a noção do humano reconhecível se forma e se reitera, em oposição àquilo que não pode ser nomeado ou encarado como humano, uma representação do não humano que determina negativamente e perturba potencialmente o que é reconhecidamente humano.

O campo de realidade em questão é uma representação de um prisma do real que nos convoca a olhar para Camila e para quem a menina representa e a nos olhar em relação a suas cenas. Não é possível saber o que a “pobre garotinha” via no olhar do “Tio lindo”, da “tia linda” (BRUM, 2006, p. 126, 127). Na crônica, temos somente a construção de um lado de fora da tragédia; de um lado de dentro, que abriga o sujeito bacana desenhado pela cronista; e de um “você” defrontado não com a menina, mas

com sua voz. Neste momento do trabalho, talvez estejamos olhando muito mais para fora das narrativas.

Podemos dizer que *A vida que ninguém vê* constrói um obituário, meio de notificar as mortes não consideradas mortes, não presentes nos jornais, registro somente possível diante do exercício de olhar tal como defendido no próximo tópico, talvez pelo que Butler (2019, p. 59) chamou de “efeito humanizador das narrativas”, sejam elas reais ou ficcionalizadas, forma de estabelecimento do “humano” “passível de luto”. “Se existisse um obituário, uma vida haveria de ter existido, uma vida digna de nota, uma vida que valesse a pena ser valorizada e preservada, uma vida que se qualificasse para ser reconhecida.” (BUTLER, 2019, p. 55).

2.3 **O exercício de insubordinação do olhar na composição da terceira pessoa: a questão da intencionalidade**

O sol integra uma das descrições a que nos dedicamos em nosso primeiro capítulo. O retorno às linhas iniciais de *Inferno* (MELO, 2000, p. 09) recebe neste momento a atenção para seu panorama: “Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local.”. Até o quinto dos trinta e três capítulos, o sol, mais do que compor cenários, entrecorta a narrativa.

> Reizinho pegou as quatro notas de cinquenta e saiu. Sol forte. Era seu primeiro salário (p. 21).
>
> A guerra. Cascos da areia. Sol. A voz da mãe, acorde, acorde, arrancou-o bruscamente do sonho (p. 30).
>
> Reizinho não escutou uma palavra do que Carolaine dizia. O que você falou? Ele é meu namorado, a gente vai casar. Sei. Casar. Sol forte. É, casar. Ter filhos. Morar em outro lugar. Outro bairro. Ter carro. Ter máquina de lavar. Ter uma vida decente. Ou você quer que eu vire empregada doméstica como a mãe? Quer? Quer que gritem comigo, me chamem de burra? [...]. Sol forte. Você quer minha opinião? (p. 49).

A paisagem tumultuada e os acontecimentos carecem da presença do sol e o questionamento de sua relevância em uma construção narrativa de lugares-comuns sobre a favela, como ocorre em *Inferno*, além da função de compor uma cena, nos remete a uma justificativa por muito sustentada para a escravização nos trópicos,

sobretudo através dos séculos XVIII e XIX, extraída do prefácio à primeira edição de *Sobrados e mucambos* (FREYRE, 2013, p. 17):

> [...] foram aparecendo, desde os princípios do século XVII, teóricos da acomodação entre as raças. Estas não estariam destinadas tão rigidamente por Deus – uma a dominar, as outras a servir. Um desses teóricos foi o Padre Antônio Vieira – ele próprio neto de preta. Diante da invasão da colônia por um povo mais branco que o português – os holandeses – perguntou um dia o grande orador se "não éramos tão pretos em respeito delles como os índios em respeito de nós?". Se podia "haver maior inconsideração do entendimento nem maior erro de juízo entre homens, que cuidar eu que hei de ser vosso senhor porque nasci mais longe do sol, e que vós haveis de ser meu escravo, porque nascestes mais perto?".

O sol compunha, portanto, argumentos sobre a acreditada "inferioridade das raças de cor [...] – pelo menos a negra – subordinadas à branca, que seria a raça superior" (Ibidem).

A questão racial é ao menos implícita nas obras estudadas, nos corpos e histórias de cada personagem, na distância curta e ao mesmo tempo extensa entre mansões e barracos, como na epígrafe deste capítulo; e pontualmente explícita, por exemplo, quando Antonio Antunes (BRUM, 2006, p. 167) luta contra a morte de sua esposa: "Vocês vão deixar ela morrer só porque eu sou moreno? Se demorarem mais um pouco, eu vou chamar a polícia."

Ao mesmo tempo em que essas ações possibilitam pensarmos em novas formas de servidão, as leituras contemporâneas sobre ideias como a elucidada por Gilberto Freyre (2013) realizam na produção poética outra narrativa, ao se deslocarem causas e sujeitos.

Em uma canção de Chico Buarque (HOLLANDA, 2017), o desenho da distância entre o emissor e seu objeto de observação: em cena, "caravanas", "comboios", "charangas" de "estranhos / Suburbanos", um "populacho" em dia de praia no Rio de Janeiro e o que esses sujeitos provocam em uma "gente ordeira e virtuosa" que, por sua vez, aciona a polícia para que aquelas pessoas sejam "despachadas" de volta "pra favela / Ou pra Benguela, ou pra Guiné".

O narrador inverte as personagens do citado imaginário sobre o sol e arrisca uma explicação para a atitude de tal "gente ordeira e virtuosa": "Sol / A culpa deve ser do sol que bate na moleira / O sol que estoura as veias / O suor que embaça os olhos

e a razão", enquanto fragmentos de nossa história confundem essa gente: "E essa zoeira dentro da prisão / Crioulos empilhados no porão / De caravelas no alto mar" [33].

Em uma nota da introdução deste trabalho, lemos uma das definições de Celso Athayde (2011) sobre a periferia: um espaço estigmatizado pela classe média sob a narrativa de uma sempre presente ameaça à sua paz, como representam os citados versos. Para o autor, o perfil de quem vive em "comunidade, favela, invasão, morro, quebrada, palafita, gueto, assentamento", dentre outras variações[34], "é normalizado; ou seja, periférico; logo, é marginal, bandido, preto, analfabeto, subempregado" (Ibidem, p. 402).

Essas formas de naturalização perpetuam desigualdades que tem o olhar para o "outro" como um início e também como um resultado. Ainda de acordo com Athayde (Ibidem, p. 406), "a horizontalidade do perfil dos moradores das periferias afirma a exclusão social e perpassa uma relação de desvantagem em todos os aspectos aos que lá vivem".

Para pensar tais questões a partir da escrita ficcional, objeto deste trabalho, consideremos a seguinte afirmação de Othon Moacyr Garcia (2010, p. 247, grifos do autor): o ponto de vista de quem narra não está restrito à posição física do enunciador, compreende, também, seu olhar diante da questão apresentada, a "*predisposição afetiva* em face do objeto a ser descrito".

As vozes predominantes de *Inferno* (MELO, 2000) e de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006) são da terceira pessoa e a distância de cada narrador em relação aos enredos varia de acordo com a forma como cada escrita é conduzida, se com maior ou menor carga poética. Ainda assim, mesmo quando a narradora fala consigo ou conosco, como acontece em crônicas como "Sinal fechado para Camila", se olharmos para as personagens, embora com variação entre as obras, a distância da terceira pessoa permanece, pelo espaço existente entre o vivido, o visto e as condições para narrar. A questão que se coloca é, mesmo diante dessa permanência, o olhar da terceira pessoa na representação de uma história.

---

[33] A leitura dessa canção teve início em um trabalho intitulado "Trânsito, território e fala: sobre corpos e poesia", que apresentei no IX SAPUERJ - Seminário de Alunos da Pós-Graduação em Letras da UERJ, no ano de 2018.

[34] Uma vez reconhecida como espaço de ativismo social, como ressalva o autor, é possível denominar a favela também como "quilombo urbano contemporâneo", espaço de resistência. (ATHAYDE, 2011, p. 407).

A terceira pessoa enuncia a partir do visto, como acontece também, mesmo com diferente registro, na produção fotográfica de *A vida que ninguém vê*. É uma opção do fotógrafo inibir quaisquer eventuais distrações que possam desviar a atenção do leitor, do espectador, sobre a cena. Como vimos, o olhar do fotógrafo é o de um “outro”, o de quem decide o que será visto.

Em *Inferno*, à distância, o narrador constrói um espaço tumultuado, ágil, quente. Mesmo com alguma aproximação simulada pelos discursos diretos do então menino José Luís, o que fica, dele e das demais personagens que o circundam, é uma imagem generalizada do morro e de seus moradores. O espaço para as sutilezas que poderiam distingui-lo dos demais, singularizá-lo, está na infância, brevemente na infância. O mundo de *Inferno* torna o menino outros, muitos. A ida para o asfalto, também como vimos, se encarrega dessa reprodução de padrões fixos, preconcebidos. A terceira pessoa da narrativa fixa sua criança à história de tantos outros “meninos de romance” de nossa literatura. É, afinal, a construção de um inferno, de uma vida que nunca acaba. (AMADO, 1992).

O romance, iniciado pelo título *Inferno*, destacado originalmente em uma capa em que vemos apenas contornos pouco definidos do que podemos inferir serem muitas casas amontoadas; pela epígrafe que cita *Eneida*, de Virgílio; e pela cena de um menino subindo o morro e finalizado com ele já adulto retornando ao ponto de início, forma reticente de fim, é nosso universo de estudo. É tudo o que o livro apresenta.

Embora nos limitemos ao universo das duas obras escolhidas para o encontro de outros “meninos de romance”, cabe, pela construção deste tópico e incentivada por uma fala da autora em conversa transmitida pelo YouTube na qual ela frisa a importância da pesquisa sobre as realidades que comporão seus enredos[35] (MELO, 2021), uma informação sobre o processo criativo de *Inferno*: os vinte primeiros capítulos foram escritos sem que Patrícia Melo jamais tivesse pisado em uma favela. Isso, se considerado o critério da vivência para o fazer narrativo, destaca sua condição estrangeira e leva a questionamentos sobre sua autoridade autoral, abordagem aprofundada em estudos como o de Patrocínio (2006).

[35] Referindo-se, especificamente, ao seu mais recente romance, *Mulheres empilhadas* (Editora Leya, 2019).

Sobre o lugar de onde escreve, a autora refuta em uma entrevista:

> O que legitima a abordagem de qualquer assunto, para o autor, é seu conhecimento sobre o que escreve, sua imaginação, sua capacidade de criar personagens e mundos verossímeis. Ou então, teríamos que acreditar que Nabokov foi um pedófilo. E que Dostoievsky matou mesmo aquela velhinha. Não é por aí. A vivência e conhecimento de causa podem produzir excelentes obras literárias. Mas não são requisitos para nada. (MELO *apud* SASSE, FRANÇA, 2016, p. 251).

Trazemos esse aparte porque é possível depreender da construção de *Inferno* que o trato ficcional da realidade ali presente estabelece uma fidelidade com o noticiado cotidianamente sobre tais espaços e questões. É a autora, à época do início da escrita do livro moradora da cidade de São Paulo, quem diz:

> Quando eu me mudei para o Rio, em julho de 99, já tinha 20 capítulos do livro prontos. Logo depois, foi aniversário de uma pessoa que trabalha aqui em casa e vive na Rocinha. Foi a primeira vez que fui a uma favela. Tive uma sensação de acerto. (MELO *apud* ANGIOLILLO, 2000, *online*).

A “sensação de acerto” é provocada pela ainda posição de quem está do lado de fora, apesar de nessa ocasião olhando de um ângulo apenas menos vertical do que o percebido pelas descrições dos espaços que compõem o romance, em que há apenas a insinuação do que o intensifica, como a mencionada presença do sol forte.

Considerando as especificidades das obras que trazemos como objeto, a ideia central sustentada nesta parte do trabalho, juntamente com alguma tentativa de exercê-la nesta leitura, só é possível pelo que a cronista apresenta no texto final de seu livro: sua necessidade de continuar explicando, grifando questões presentes em seus textos. A reflexão é o eixo de *A vida que ninguém vê*.

O título desta subseção contém uma ideia defendida por Eliane Brum (2006, p. 187-196): a insubordinação do olhar, propósito buscado em suas crônicas e defendido em seu texto final. A ordem contra a qual a autora estimula a desobediência do olhar é a afirmativa presente no título de seu livro de crônicas.

A composição de tal olhar é assim elencada pela cronista: “exercício cotidiano de resistência” (p. 188); “uma alteração de foco que se faz em apenas um segundo e uma inclinação de alguns centímetros do pescoço, mas que resultava avassaladora.” (p. 189); “sentir o cheiro, tocar as diferentes texturas, perceber os gestos, as hesitações, os detalhes, apreender as outras expressões do que somos [...] é um ato de silêncio.” (p. 191); “dá medo porque é risco”; e conclui: “Se estivermos realmente decididos a enxergar não sabemos o que vamos ver.” (p. 192). Segundo a autora,

formação ocorrida por meio do conhecimento de outros olhares, que lhe chegaram pelos leitores da coluna que deu origem às crônicas em questão, justificando:

> Porque nada é mais transformador do que nos percebermos extraordinários – e não ordinários como *toda a miopia do mundo* nos leva a crer.
> [...] Bastava o reconhecimento do outro, vindo de um lugar legitimado como uma página no jornal de sábado, para que músculos oculares atrofiados pela falta de uso voltassem a enxergar a própria vida de outros ângulos possíveis. (BRUM, 2006, p. 187, grifos nossos).

Em uma crônica de Machado de Assis (2018, p. 217), encontramos uma relevante ampliação de sentido para a metáfora da miopia, quando o autor se apropria dessa deficiência para o tecido da crônica, pela posição de enxergar claramente apenas o que está próximo:

> Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícias tão graves como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, coisas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver coisas miúdas, coisas que escapam ao maior número, coisas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam.

Atendo-nos a esses excertos, vemos Eliane Brum como observadora de um movimento, atribuindo ao *outro* uma dificuldade de ver, pela distância entre os sujeitos envolvidos; ao tomar a miopia para si, Machado de Assis se coloca em proximidade com seu objeto de atenção, pois só assim é possível ao míope ver com clareza. A posição da autora se altera e caminha para a já mencionada composição de olhares quando a metáfora de Machado de Assis é realizada. Citando uma das crônicas de seu livro, a autora declara: “bastou olhar para baixo para que Sapo pudesse me contar como era olhar para cima” (p. 189).

> O mais incrível é que o Sapo estava ali havia 30 anos. E há mais de uma década nos cruzávamos na Rua da Praia. Minha cabeça no alto, a dele no rés do chão. Eu mirando seu rosto. Ele, os meus pés. Só dias atrás tive a coragem de me agachar e nivelar nossos olhares. (BRUM, 2006, p. 60).

Cabe, ainda, a leitura de Vinícius de Moraes (2004, p. 615) sobre o “prosador do cotidiano”:

> Senta-se ele diante de sua máquina, acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, surja-lhe de repente a crônica, provinda dos gatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração.

Ainda que haja um confinamento “em busca de inspiração” para a arte de escrever em prosa (MORAES, 2004, p. 615, 616), o exercício proposto por Brum (2006) requer não só o lado de fora, mas o nivelamento de olhares. No caso das composições estudadas, um “fora” composto pela relação com os leitores de sua coluna; pelas ruas; e pelo espetáculo criado a partir da carga poética utilizada para narrar as tragédias, “o extraordinário” do “ordinário da vida” (p. 187).

Sensibilidade e/ou apelo ao espetáculo, o espaço de uma página de jornal, aos sábados, afinal, legitimava histórias, tornava-as conhecidas, conferia a elas o caráter de extraordinárias. Isso posto em prática, por vezes crianças como algumas das aqui apresentadas, emergem para uma primeira página de jornal:

Figura 6 - Notícia de jornal: “A vida de 12 meninos no esgoto de Porto Alegre”

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, SÁBADO — 1º.5.93
ANO XXIX — Nº 10.114 — Cr$ 15.000,00

ASSINANTE

Primeiro Caderno 52
Segundo Caderno 16
Publicações Legais 12

Tempo
O céu hoje estará nublado com períodos de sol e trovoadas esparsas em todo o RS.
Página 36

EDITORIAIS — *Dia de falta de trabalho* condena o desemprego de milhões de brasileiros; *Um privilégio inconcebível* rejeita o fisiologismo na concessão de meia-entrada a estudantes; *FMI e inflação* comenta a reação do Fundo ao programa brasileiro. Página 2

VIOLÊNCIA

Melhor tenista do mundo é esfaqueada na quadra

PÁGINA 44

A sérvia Monica Seles foi atacada por um alemão não identificado

A vida de 12 meninos no esgoto de Porto Alegre

O primeiro menino emergiu de um bueiro de Porto Alegre às 10 horas da manhã de ontem. Em seguida, um a um, outros 11 pequenos gaúchos, todos com menos de 14 anos, saíram dos esgotos que há três meses dividem com ratos e dejetos. Sob o olhar perplexo da platéia improvisada no centro da capital, crianças do mundo real ali produziram uma caricatura dramática de personagens do mundo da ficção. “Nós somos as tartarugas ninja de Porto Alegre”, disse um deles, referindo-se a personagens celebrizados pelo cinema que vivem nos esgotos de Nova Iorque. Os 12 meninos não pretendem deixar o abrigo forjado nas modernas catacumbas. Querem apenas “um túnel comprido e com luz”.

PÁGINA 34

Anuncie já ZH Classificados Ligue 139

CASO FUNDATEC

Prefeitura contesta valores do contrato

PÁGINA 38

L'ANNÉE O ROUPEIRO

Fonte: Zero Hora. Fotografia de Genaro Joner. (VIDA DE 12 MENINOS..., 1993, capa)[36]

[36] Sobre as figuras 6, 7 e 8: agradeço às professoras Gislei Domingas Romanzini Lazzarotto (UFRGS) e Maria Livia do Nascimento (UFF), pela generosidade de compartilhar as imagens citadas em seu artigo (LAZZAROTTO, NASCIMENTO, 2016).

Ainda no texto de capa, lemos: “crianças do mundo real ali produziram uma caricatura dramática de personagens do mundo da ficção. ‘Nós somos as tartarugas ninja de Porto Alegre’, disse um deles”.

“Tartarugas ninja emergem dos subterrâneos” (BRUM, 1993, p. 34). A reportagem segue a imagem dada por um dos garotos. Dentre a sequência de comparações entre os meninos de Porto Alegre e as personagens ficcionais ambientadas em Nova Iorque, uma, se até então o leitor não se sentia envolvido, nos alcança:

> As tartarugas ninja da capital, ao contrário dos personagens do filme, não se transformaram no que são por um acidente radioativo. Sobre meninos de rua há teses universitárias, discursos de políticos, leis que jamais saem do papel e planos assistencialistas. (BRUM, 1993, p. 34).

O livro *A vida que ninguém vê* foi publicado no ano de 2006. Dez anos depois, no posfácio escrito para a segunda edição revista e ampliada de outra obra, o livro-reportagem *O olho da rua*: uma repórter em busca da vida real, Eliane Brum (2017, p. 361) tinha uma categoria para algumas das personagens apresentadas em suas histórias: “crianças com olhos de velho”. A explicação da autora nos direciona para outro foco: “Quando uma repórter encontra uma dessas crianças, sabe que ali aconteceu um crime. Porque crianças não podem ter os olhos mais velhos que os nossos. E essas crianças têm.” (BRUM, 2017, p. 361).

A formulação se deu a partir do encontro com Sonia, uma criança que conheceu durante uma reportagem feita no ano de 2011 com camponeses bolivianos para uma publicação da organização humanitária Médicos Sem Fronteiras[37]. Assim como outras da mesma região, a família da menina era acometida pelo Mal de Chagas. Ao se despedir da repórter, a pequena disse: “não me deixe morrer.” (BRUM, 2017, p. 361).

> Senti que meus olhos batiam pelas paredes esburacadas de sua casa, *porque eu temia encarar os olhos dela*. Eu disse à Sonia o que eu digo sempre, e digo porque acredito, que eu contaria sua história para o mundo. Mas eu e Sonia sabíamos que *contar sua história para o mundo não seria suficiente* para salvar a vida dela, nem para salvar a vida de todas as meninas e meninos que eram rasgados por vampiros de dois centímetros que só não tinham sido erradicados *porque essas crianças habitam a porção do mundo dos que podem morrer*. [...] porque o mundo pouco se importa com a vida e com a morte de meninas e meninos com olhos de velho. (Ibidem, grifos nossos).

---

[37] “Livro reúne histórias vividas em projetos de Médicos Sem Fronteiras”. Disponível em: <https://www.msf.org.br/noticias/livro-reune-historias-vividas-em-projetos-de-medicos-sem-fronteiras>. Acesso em: 28 ago. 2020.

Embora Sonia não fosse uma “menina de rua”, é possível aproximá-la das personagens apresentadas neste trabalho, pelas constantes e prematuras ameaça e certeza da morte que acomete cada uma delas, como no “Poema brasileiro”, de Ferreira Gullar (2012, p. 53), cujos versos iniciais simulam uma manchete de jornal e os versos subsequentes, pelo uso de repetições e a ausência de um ponto final, ritmam a frequência e a continuidade com que as mortes precoces acontecem: “antes de completar 8 anos de idade / antes de completar 8 anos de idade / antes de completar 8 anos de idade / antes de completar 8 anos de idade”.

A resposta de Eliane Brum (2017, p. 361) ao pedido de Sonia se encontra com a questão contida no mencionado trecho da notícia de jornal (BRUM, 1993, p. 34) – “Sobre meninos de rua há teses universitárias, discursos de políticos, leis que jamais saem do papel e planos assistencialistas” –, quando o que emerge é uma possível discussão sobre a função de relatar histórias, por meio da escrita literária, ou por meio de teses, discursos, leis.

“Mas eu e Sonia sabíamos que contar sua história para o mundo não seria suficiente para salvar a vida dela” (BRUM, 2017, p. 361). Ao mesmo tempo em que podemos afirmar que a efetivação de mudanças no cenário real de desigualdades sociais que atingem pessoas representadas pelas personagens em pauta é algo que extrapola os limites de um estudo literário, mesmo que teçamos narrativas sobre a função sensibilizadora das artes, da literatura, a inquietação se faz presente e nos conduz a questionar os objetivos de estudo de trabalhos como este, que versam sobre a representação de dramas tão reais.

No parágrafo inicial de *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (2014, p. 17) afirma: “Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo [...], remetem para uma camada profunda de ‘opiniões’ mudas, implícitas em nossa vida”. Em seguida, adverte: “O mundo é aquilo que vemos”, mas antes é preciso “aprender a vê-lo” (Ibidem, p. 18). Para o autor, o questionamento dos elementos desse escrito – o “nós”, o “ver”, a “coisa”, e este “mundo” – nos conduz a um “labirinto de dificuldades e contradições” (Ibidem).

Por não estarem isolados, tais componentes evidenciam um “eu”, atento ao mundo, e um “outro” que nos invade, nos questiona, como assumiu Eliane Brum em *A vida que ninguém vê* (2006) e em *O olho da rua*... (2017) após conhecer as histórias

das personagens que a inquietaram e a fizeram colocar em pauta a função de sua escrita.

É contraditório, como antecipou Merleau-Ponty (2014), e restrito porque o compartilhamento não é o da vida de outrem, mas o de uma face dessa vida. Retomando os elementos que compõem a premissa “O mundo é aquilo que vemos” (Ibidem, p. 18), a “coisa” é sempre a partir do que se vê. (p. 24). Essa comunicação estabelecida entre o “nós” e o “mundo” nos transforma, verbo utilizado pelo autor, em “testemunhas de um mundo único”, detido, pela sinergia que forma nosso olhar, “numa única coisa”. (p. 25).

Os corpos representados pelas personagens das obras de Melo (2000) e Brum (2006), por mais carga metonímica que haja, não são “coisas”, como alerta Marilena Chaui (1988, p. 58). Não são “fisiologia de processos ‘em terceira pessoa’”; “recipiente passivo”; “ideia clara e distinta”, são sensíveis exemplares. A coisa, por sua vez, não é “mosaico, soma de partes exteriores uma às outras ligadas por relações mecânicas de causa e efeito”. “A coisa é ‘o sensível vindo a si e a nós’”.

Ainda de acordo com as definições de Chaui (Ibidem), “As coisas são configurações abertas que se oferecem ao olhar por perfis e sob o modo do inacabamento, pois nunca nossos olhos verão de uma só vez todas as suas faces”. Nesse entendimento ancora-se a defesa deste trabalho no que Eliane Brum (2006, p. 190) chama de exercício de um olhar “que olha para ver, que se recusa a ser enganado pela banalidade e que desconfia do óbvio”.

O risco da convicção em uma verdade a ser vista é o que se corre não só pelo olhar, mas pela escolha do que será apresentado. Considerando a impossibilidade de “uma verdade” e, principalmente, que essa não é a obrigação de uma obra de ficção (BERNARDO, 2013, p. 195), podemos dizer que “a verdade firmada” em *A vida que ninguém vê* parte das proposições da narradora sobre cada tragédia: na família de Antonio, “A tragédia suprema do pobre é que nem com a morte escapa da vida.”; no caso de Leandro, “A tragédia do menino é ter nascido no lado errado da cidade”; na história d’O encantador de cavalos, “o mundo do menino tem necessidades básicas e nenhuma sutileza. Essa é a tragédia do pequeno procurado.”; no caso de Camila, “Aos seis anos [...] foi enviada aos sinais para ganhar a vida da família. Logo descobriu que a concorrência era enorme. Que as janelas dos carros eram a versão moderna das muralhas medievais. Camila começou a embelezar sua tragédia”. (BRUM, 2006, p. 37, 72, 84, 127).

Por mais que se pretenda apresentar as subjetividades que estruturam cada personagem, a pressuposição de verdades como as acima elencadas, e seguindo o diálogo com as ideias de Merleau-Ponty (2014, p. 27, 35, grifo do autor), sustenta-se em um "*objetivo*" (o "ser-objeto") e em um "ser-sujeito", como se aproximam, respectivamente, as obras de Patrícia Melo (2000) e de Eliane Brum (2006).

"A ideia de sujeito tanto como a de objeto transformam em adequação de conhecimento a relação que estabelecemos com um mundo e conosco mesmos, na fé perceptiva" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 35) que, por sua vez, nos condiciona para a crença em um mundo visível e em um mundo invisível (p. 38, 39) e para a certeza de uma vinculação com o mundo pelo olhar. (p. 38). Para o autor (p. 39, 40),

> Tapar os olhos para não ver um perigo é, segundo dizem, não acreditar nas coisas, acreditar somente no mundo privado; no entanto, é antes acreditar que o que é para nós o é absolutamente, que um mundo que logramos ver sem perigo é sem perigo; isso é, portanto, acreditar, da maneira mais firme, que nossa visão vai às próprias coisas. Talvez essa experiência nos ensine, melhor que qualquer outra, o que seja a presença perceptiva do mundo: [...] a experiência de habitar o mundo por meio de nosso corpo [...].

Sobre esse raciocínio, Marilena Chauí (1988, p. 59) pontua:

> A visão se faz por meio das coisas e não de fora delas. Ali onde um visível se põe a ver e se vê vendo, ali [...].
> Por isso não nos engana nem nos mente nossa fé perceptiva quando experimenta a visão como espantosa reversibilidade entre nossos olhos e as coisas, a simultaneidade do ativo e do passivo, a visão fazendo-se das coisas para nós e de nós para elas.

Somando a predominância narrativa das terceiras pessoas de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* ao proposto exercício de insubordinação do olhar, temos um dilema: "Como nomear, como descrever essa *vivência de outrem*, tal como a vejo de meu lugar, vivência que, todavia, nada é para mim, já que creio em outrem - e que, aliás, concerne a mim mesmo, já que aí está como visão de outrem sobre mim?" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 23, 24, grifos do autor).

A invasão de um "outro" se dá porque em algum sentido ele é também feito de nossas substâncias: "*suas* cores, *sua* dor, *seu* mundo, precisamente enquanto *seus*, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo que eu vivo?" (Ibidem, p. 24, grifos do autor).

Para Merleau-Ponty (2014, p. 18), na filosofia, diferente do que acontece, por exemplo, com o poeta, não há o interesse pela significação das palavras, concebidas como substitutos verbais para o mundo visto, transformando-o em "coisa dita". Ao interrogar, o filósofo "finge ignorar a visão de mundo, que nele operam e se realizam

continuamente [...] para fazê-los falar". (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18). Em diálogo com tais ideias, Alfredo Bosi (1988, p. 82, grifos do autor) elucida: "Essa afinidade, ou essa 'intercorporalidade', consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade do *eu* e *outro*."

Na mesma linha, Chaui (1988, p. 33) indica uma convicção comum: "cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.".

Desse percurso, depreende-se que o ocorrido com quem vê e com quem é visto, como afirma Merleau-Ponty (2014, p. 21, grifo do autor), "não é *síntese*, mas metamorfose pela qual as aparências são instantaneamente destituídas de um valor que possuíam unicamente em virtude da ausência de uma percepção verdadeira.".

A referida transformação pelo encontro com outras histórias aponta para outra verdade, que neste momento serve como uma possível resposta à constatação de Eliane Brum sobre uma insuficiência da escrita como agente de mudança, desassossego do qual compartilhamos. Ao verbo "escrever", a sua potencialidade: representar, exprimir, relatar, transmitir, criar (AULETE *online*; FERREIRA, 2008; HOUAISS, 2011), sentido assim produzido pela autora (BRUM, 2017, p. 366): "A verdade dessas populações, seu testemunho, só era escutada quando convertida em letra. Era a palavra escrita que conferia veracidade à verdade." O corpo é então emprestado por meio da escrita de uma história que não é, em princípio, a nossa. (Ibidem, p. 368).

A percepção de uma totalidade, em nosso caso o universo tecido por Patrícia Melo (2000) e por Eliane Brum (2006), nos distancia de imagens monoculares e nos pode aproximar do que Merleau-Ponty (2014, p. 28, 32) chamou de "ter sobre o mundo um poder de sobrevoo absoluto".

Na presente leitura a partir da composição literária, a definição de Alfredo Bosi (1988, p. 81) é precisa e poética: "esse olhar, plantado no corpo, que, casando mente e coração, alma, olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte."[38] Ainda de acordo com o autor, o pensamento de Merleau-Ponty, com o qual dialoga em seu texto,

[38] Essa afirmativa provém do elenco de conhecimentos organizados pelo autor em seu texto "Fenomenologia do olhar", considerando o olhar expressivo ou "olhar-linguagem do discurso existencial" à luz do pensamento contemporâneo.

“começa e termina com um apelo à fruição desse olhar não só pelos artistas mas por todos os homens.” (BOSI, 1988, p. 82).

A autora de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006, p. 187, 188) declara sua preferência por “histórias pequenas [...], que se repetem”, “desacontecimentos, não-fatos, antinotícias, anonimatos”, opostos ao que chama de “jornalismo clássico”, e atribui uma “cegueira” gradativa, uma “catarata” metafórica, à rotina de automatismos causados por uma reprodução de imagens que tornam vidas banais. Ao escolher esse olhar, a produção instrumentaliza outras formas de pensar.

Como nos diz Hannah Arendt (2018, p. 209): “A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar [...]. Trata-se de capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, carências e necessidades, aos quais estão relacionadas e que muitas vezes constituem o seu conteúdo”. Considerando a linguagem poética destacada neste trabalho, nos aproximamos do pensamento de Arendt (2018, p. 211): “A poesia, cujo material é a linguagem, talvez seja a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que a inspirou.”.

Está em cena, portanto, a intencionalidade do olhar, gesto não isolado, mas “enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66). Não se trata, portanto, de “um ver-por-ver”, mas de “um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo [...] um ver-depois-de-olhar [...]. É preciso partir do mundo para o sujeito”. (Ibidem, p. 66, 67).

O papel do narrador em terceira pessoa, como os trazidos por este trabalho, é confrontado diante do questionamento sobre a função social de narrar histórias como as que compõem nosso *corpus* literário.

> Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir de da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (SANTIAGO, 2002, p. 44)

As experiências que se inserem são, respectivamente, a “experiência de uma ação” e a “proporcionada por um olhar lançado” (Ibidem). A autenticidade do narrado é posta em dúvida quando nesse último caso a prática se dá a partir da observação de um “outro”, de um terceiro, ao que o autor provoca: “pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? [...] o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação?” (Ibidem, p. 44, 45, grifo do autor).

Embora os narradores de Patrícia Melo e de Eliane Brum não se aproximem do narrador pós-moderno apresentado pelo ensaio de Silviano Santiago (2002), as indagações acima nos auxiliam a pensar a apresentação do narrador sob o viés do observado, como repórter e/ou espetador de algo presenciado ou assistido “da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca” (p. 45); de alguém que tenta conferir autenticidade, verossimilhança “a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade” (p. 46); e para quem a ausência do vivido é ocupada pela experiência do olhar (p. 60).O encontro entre narrador e vivências alheias, produção de metamorfose, segundo Merleau-Ponty (2014), e “dualidade do *eu* e *outro*”, segundo Alfredo Bosi (1988), é abordado por Santiago (2002, p. 50) sob o viés da utilidade do olhar: “o narrador olha o outro para levá-lo a falar”, escrita em que não há nenhuma inocência, pois por mais que se fale de um outro, a fala sobre si está implícita, se dá de maneira indireta. Embora nas obras de que tratamos não haja camadas narração tais como as que configuram o narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002, p. 51), seu raciocínio propicia uma saída para a inquietação que se inicia com os questionamentos de Eliane Brum na notícia de jornal (1993) e em seus relatos (2006; 2017):

> A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. (SANTIAGO, 2002, P. 52).

Diante do presente diálogo entre literatura e filosofia, encontramos nas palavras de Gustavo Bernardo (2013, p. 175, 176, grifos nossos) outra relevante consideração:

> A literatura mostra, a filosofia investiga. Literatura e filosofia, no entanto, fazem a mesma pergunta ao mundo: por que tem de ser assim e não assado? Literatura e filosofia, ambas, evitam as certezas e os dogmas, porque se fundam sobre a pergunta. A ficção é também uma maneira de pensar, *ao negar a realidade imediata para adiante recuperá-la esteticamente*. A filosofia também é uma maneira de inventar a realidade, ao tirar o chão das certezas com suas perguntas.

Comparando as duas obras de ficção objeto do trabalho, *Inferno* se aproxima muito mais da realidade imediata; já *A vida que ninguém vê* é a recuperação estética dessa realidade, o exercício de insubordinação, ao menos por meio do olhar narrativo, à regra geral presente na afirmação contida no nome da obra.

> O centro da questão é a intenção de domínio: pensar o mundo filosófica ou poeticamente implica todo o contrário de controlá-lo. Poetas e filósofos abdicam da pretensão do controle para recuperar a sensação primordial do espanto perante o mundo e os outros. (BERNARDO, 2013, p. 176).

Para Eliane Brum (2006, p. 187, grifo da autora) o encanto de *A vida que ninguém vê* está no ato de "contar dramas anônimos como os épicos que são, como se cada Zé fosse um Ulisses, não por favor ou exercício da escrita, mas porque cada Zé é um Ulisses. E cada pequena vida uma *Odisseia*". Nesse sentido, retomando o texto de Bosi (1988, p. 78, grifos do autor), contemplação, consideração, respeito e admiração integram a lógica e a expressividade do olhar:

> *Contemplar* é olhar religiosamente (*con-templum*). *Considerar* é olhar com maravilha [...] (*con-sidum*). *Respeitar* é olhar para trás (ou olhar de novo), tomando-se as devidas distâncias (*re-spicio*). E *admirar* é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (*ad-mirar*). [...] Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o "real" fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar*, *zelar*, *guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por "olhar".

O olhar defendido por Eliane Brum (2006) não é limitado ao ofício de repórter. O exercício de insubordinação requerido compreende alteração de foco, percepção, silêncio e a decisão de enxergar, de ler o mundo, aproximando-nos de um olhar ativo (BOSI, 1988), o avesso do assistir como espectador, de olhar para o outro reduzido a espetáculo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 24), gesto que postula a mencionada "predisposição afetiva" (GARCIA, 2010, p. 247), formada por leituras de mundo como as tecidas nas crônicas estudadas.

A leitura de Michel Foucault (2016, p. 85) a partir do recorrente questionamento "O que é literatura?" distancia-se de nossa defesa de uma função de tornar algo visível e dizível por meio da escrita literária, porém, aponta para uma interessante reflexão: "nada, numa obra de linguagem, é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é linguagem verdadeira, desafio vocês a encontrarem uma única passagem de uma obra qualquer que realmente pertença à realidade da linguagem cotidiana.".

Nesse momento, lembremos dos palavrões que formam os discursos diretos do menino de *Inferno* e de nossa crítica à reprodução de lugares-comuns no romance. A provocação feita por Foucault (Ibidem, p. 85, 86) estimula ainda mais esse assunto quando o autor acresce a seguinte imagem:

> Mas a existência de uma linguagem real assim extraída e introduzida na obra literária, quando isso ocorre, funciona como um papel colado num quadro cubista. O papel colado num quadro cubista não está ali para "fazer o verdadeiro", está ali, pelo contrário, para furar de certo modo o espaço do quadro, e é da mesma maneira que a linguagem verdadeira, quando introduzida realmente numa obra literária, é colocada ali para furar o espaço da linguagem, para lhe conferir, de algum modo, uma dimensão sagital que, na verdade, não lhe pertenceria naturalmente.

A ficção é o acontecimento transformado em linguagem, um "simulacro" (FOUCAULT, 2016, p. 91). O tornar visível e dizível vidas não percebidas, ou vistas por um único e distante olhar, embora demande percepção (MERLEAU-PONTY, 2014; BOSI, 1988), alteração de foco (BRUM, 2006) e predisposição afetiva (GARCIA, 2010), se não traduz uma realidade nem mesmo na dimensão da linguagem (FOUCAULT, 2016), cria uma possibilidade de leitura do real, ideia desenvolvida neste trabalho. Da construção da terceira pessoa como apresentamos, talvez perdure a indicação de um possível itinerário para a insubordinação do olhar, para, portanto, a produção de discursos, ficcionais ou não, escritos ou não, sobre as vidas que, histórica e cotidianamente, ninguém vê.

Ainda de acordo com a interpretação foucaultiana, temos um importante apontamento:

> a literatura é uma linguagem transgressiva, é uma linguagem mortal, repetitiva, redobrada, a linguagem do próprio livro. Na literatura, há apenas um sujeito que fala, e é o livro, essa coisa que Cervantes, vocês se lembram, tanto quis queimar, o livro, essa coisa que Diderot quis, em *Jacques*, *o fatalista*, tantas vezes escapar, o livro, essa coisa em que Sade foi, vocês sabem, enclausurado, e na qual nós, nós também, estamos enclausurados. (FOUCAULT, 2016, p. 101, 102, grifos do autor).

Esse único sujeito que fala, mesmo quando elaborado de forma a direcionar para o particular de cada história, como na construção fotográfica e textual de *A vida que ninguém vê*, pelo compromisso com o enfoque, não é capaz de fixar o olhar do leitor no universo narrativo, precisamente pelo possível reconhecimento de tais personagens como corpos históricos, como na mencionada constatação proferida por Barthes (2013). Ainda assim, o que existe é esse estado de clausura. Ao mesmo tempo em que temos a ilusão de perceber tragédias, nos aproximarmos do menino dos Arcos da Lapa, para utilizar a imagem com a qual essa tese se inicia, nos atendo a uma imagem que nos leva a somar as personagens de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* a outras de nossa literatura, a outros "meninos de romance" (RIEDEL, 1980).

Aliando essa categoria ao nome dado por Eliane Brum (2017, p. 361), “crianças com olhos de velho”, esse “outro”, distante, esses “meninos de romance”, do espaço do romance, emerge em uma ideia mais incômoda (grifemos: incômoda, que causa desconforto, mal-estar, embaraça): o entendimento da existência de crianças com dez anos que equivalem a cem dos nossos, como a descrição da idade da menina Camila (BRUM, 2006, p. 126).

O exercício de insubordinação do olhar no fazer narrativo possibilita a retomada de algum sentido de infância, o avesso da “desrealização”, da “desumanização” do “outro”, como nomeou Judith Butler (2019). Na citada reportagem – “Tartarugas ninja emergem dos subterrâneos” (BRUM, 1993, p. 34) –, a infância encoberta pelas galerias de esgoto do centro de Porto Alegre é revelada, do ponto de vista narrativo, por no mínimo cinco elementos: título, subtítulos, texto da matéria, fotografias e as legendas que as compõem. Desses, tomemos como exemplo os dois últimos:

Figura 7 - Fotografia: espetáculo

Fonte: Zero Hora. Fotografia de Genaro Joner. (VIDA DE 12 MENINOS..., 1993, p. 34).

Figura 8 - Fotografia: infância

Fonte: Zero Hora. Fotografia de Genaro Joner. (VIDA DE 12 MENINOS..., 1993, p. 34).

“Tartarugas ninja emergem dos subterrâneos”: “Espetáculo” (Figura 7) e “Infância” (Figura 8) introduzem, pela formatação diferente do restante da legenda, o que se quer enfatizar de cada cena. Na primeira imagem, “a multidão atônita”; na segunda, o “ninja” passa a ser criança. Silviano Santiago (2002, p. 59) nos oferece um relevante entendimento à ênfase dada à primeira cena, tanto pela fotografia quanto pela legenda:

> O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência a condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento - transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar.

O autor repete: “O espetáculo torna a ação representação.” (Ibidem, p. 60). Para além da atenção pública retratada pela primeira imagem (Figura 7), a legenda da fotografia seguinte (Figura 8) focaliza a cena: “**Infância**: *a chupeta é a derradeira lembrança de casa*”, o que parece restar desse período da vida, ocultado, muito longe de ser uma metáfora, nos subterrâneos da cidade. A intervenção da legenda favorece

o significado primeiro que se quer dar à imagem, opção que sem a qual, segundo Benjamin (1994, p. 107), “qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”.

Comparando com as demais fotografias de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006), as legendas das imagens dessa reportagem cumprem a função de focalizar o que seu autor, sua autora, deseja que seja visto, algo que nas fotografias antecedentes às crônicas se faz pela janela de nitidez aberta em cada imagem e cujo cenário é esmaecido em detrimento da cena. Exercício, pois, de “desatrofiar” olhares para enxergar de outra forma (Infância) o que a “miopia do mundo” (p. 187) nos habitua a ver (Espetáculo).

Já mencionamos a criação do espetáculo pelo artifício da carga poética conferida às narrativas de fatos cotidianos. Cabe, como acréscimo a essa perspectiva e considerando as figuras 6, 7 e 8, assinalar o reduzido do indivíduo diante do argumento de um anseio por exibir o extraordinário de cada vida (BRUM, 2006, p. 187). O exercício do olhar insubordinado defendido pela autora tem, nesse caso, um tributo que não recai sobre ela, mas sobre os sujeitos sob seu holofote: a despeito do Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990), especificamente quanto ao Direito ao Respeito, vemos que a imagem de tais crianças (diferente do que vemos nas fotografias de *A vida que ninguém vê*) não é preservada e nos leva a pensar que, para sair no jornal, a desgraça tem que ser muito maior do que ser criança em situação de rua, tem que ser criança em situação de rua saindo do esgoto.

Diante de tais cenas e a partir da leitura de tais cenas, questionamos o caráter épico conferido a “cada Zé”, defendido como Ulisses (BRUM, 2006). O imediatismo da notícia, a possibilidade de uma capa, mesmo que motivados por olhares anunciados como exercitados para denunciar o cotidianamente não visto, ou naturalizado, nos indicam as particularidades envolvidas em uma leitura entre sensibilidade e apelo ao espetáculo, entre denúncia e exploração da imagem do outro.

Retornando ao objeto foco de estudo deste tópico, o olhar para o real tal como operado pela cronista e como lemos do ensaio de Santiago (2002, p. 59), “torna a ação representação”. A observância da construção literária – e visual – de uma “experiência do ver” (Ibidem) é alinhada, na sequência, à função da arte a partir da leitura de Gustavo Bernardo (2013) e reiterada como meio de desacostumar olhares, caminho para que pensemos o silêncio simbolizado por todas as personagens estudadas.

“A arte adia o entendimento o máximo que pode [...] para ampliar a nossa compreensão interna das coisas como se assim pudéssemos sentir como essas coisas poderiam ou podem ser, e não como elas supostamente já são.” (BERNARDO, 2013, p. 202). A ideia de um olhar insubordinado sustentada neste tópico recebe do autor outros nomes para funções vinculadas à literatura, que: “desfamiliariza” (o contexto da obra e dos leitores, “para nos tirar do chão” das muitas certezas); “desaliena” (ao nos deslocar de uma “condição alienada [...] em função de aparelhos ideológicos, sociológicos e tecnológicos [...] devolvendo-nos nossa própria singularidade”); “desautomatiza” (nossos condicionamentos, “forçando-nos a nos reprogramarmos, para assim, quiçá, nos reencontrarmos através dos personagens que a ficção nos empresta”); e nos “estrangeiriza”

> quando nos leva a entender, por fim, que somos estrangeiros no mundo e no tempo: pertencemos menos a uma pátria do que a uma infância e vivemos menos o presente do que o desejo de um lugar que não há, ou seja, o desejo de uma utopia. (Ibidem, p. 203).

O exercício iniciado pensando nas terceiras pessoas das obras ficcionais que nos servem de objeto nos aponta para outros olhares. De Waleska Barbosa (2019, p. 187) lemos: “Anseio que o nosso olhar não se acostume jamais – em pleno século XXI – à ausência de mulheres e das gentes pretas (seja de que gênero for) e de todos os que não estiveram na normatividade. Onde quer que estejamos ausentes.” As faltas relacionadas e questionadas pela autora se dão em espaços culturais e acadêmicos, considerando palco e público, assinalando também como exemplo o tardio reconhecimento da escritora Conceição Evaristo. A própria Conceição Evaristo (2017b), nos diz:

> [...] quando as pessoas falam assim: — Ah, você conseguiu. Eu falo: Eu estou com setenta anos. Então foi preciso chegar a setenta anos pra conseguir? Entende? Se eu tivesse nascido numa outra condição, se o Brasil tivesse uma sociedade menos injusta, se os afro-brasileiros quando tivessem saído, entre aspas, do processo da escravidão, se não tivessem saído com uma mão na frente e a outra atrás, então nós hoje provavelmente, a gente teria outro patamar, estaria em outro patamar dentro da sociedade brasileira. Então me incomoda muito essa questão de dizer se você estudar, se você estudar você consegue. Não é assim pra todo o mundo. Eu acho que essas histórias de pessoas que vieram de classes subalternas, essas histórias, como eu, essas histórias apenas confirmam, elas são uma exceção dentro da regra.” (Transcrição nossa).

Observar tais ausências nos leva a pensar onde esses corpos estão presentes e acostumados a serem vistos. Assim, acrescentamos ao apelo: que o nosso olhar não se acostume jamais com as ausências e com a existência de “meninas e meninos

com olhos de velho” (BRUM, 2017) no caminho sentenciado por Antonio (BRUM, 2006).

Nesse percurso, mais uma observação da repórter:

> O movimento da reportagem implica desabitar-se de si para habitar o outro, o mundo que é o outro. Só nos tornamos capazes de completá-lo pela escuta, esta que se faz com todos os sentidos, que apalpa tanto o dito como o não dito, tanto o que soa e ressoa quanto o silêncio. (BRUM, 2017, p. 364).

O encantador de cavalos, Camila, Lizete e sua filha estão mortos; de Israel não acessamos a voz; d’O menino do alto não sabemos se conseguiu construir a sonhada ponte ligando os dois mundos. Chegamos ao terceiro capítulo com muito pouco de Reizinho (MELO, 2000), de Antonio, do pai d’O menino do alto e de Israel (BRUM, 2006). Chegamos ao terceiro capítulo carregados de não ditos pelas personagens e nos questionando sobre suas condições não só para falar sobre si, mas para conseguir ler suas realidades. Buscamos, então, o que ressoa como silêncio.

3 PRODUÇÃO DE SILÊNCIOS: O PRIVILÉGIO DO OLHAR

> Mas era preciso que as pessoas pelo menos falassem. Que todo mundo fizesse uma voz única em coro, que fosse capaz de produzir um som eternamente audível, ressoando os lamentos e os direitos sonegados de todos.
>
> *Conceição Evaristo*

Em *Para Roma com amor* (2012), filme dirigido por Woody Allen, um dos personagens é surpreendido por jornalistas e fotógrafos ao sair de casa. De repente, todos os refletores estão voltados para ele. Um frenesi sem explicação o atropela e o projeta, porque assim a mídia decide. A fama é repentina. Do que se alimenta? Como se barbeia? Como foi seu dia? Notícias anunciam que o senhor Pisanello derramou café nos documentos e com sua incrível habilidade evitou uma tragédia maior. Ao mesmo tempo, não se sabe nada sobre aquele homem.

Tal acontecimento é ilustrativo, pelo viés do absurdo, de que a projeção por si é insuficiente. Neste trabalho, ocupado de personagens não vistas – por descuido ou propositalmente –, descrição e representação estruturam-se como caminhos para focalizar as tragédias apresentadas (Capitulo 1), processo para o qual destacamos a convocação do olhar do leitor e a construção do olhar do narrador (Capítulo 2). Como continuidade, e retomando a ideia de Merleau-Ponty (2014) – o mundo é o que vemos, é o que percebemos –, questionamos no presente capítulo a ausência ou o pouco espaço para as vozes das primeiras pessoas das personagens como forma de produção, não somente literária, de silêncios.

Compreendemos que cabe ao ficcionista conferir autenticidade à realidade representada por sua narrativa (SANTIAGO, 2002, p. 46) e que o silêncio produzido na composição literária foco desta abordagem é uma forma de verossimilhança com histórias cujas protagonistas vivem em condições de desamparo social, pessoas, como poética e precisamente definiu Manoel de Barros (2013, p. 17), “pertencidas de abandono”.

Ainda que a interdição da fala realizada no fazer narrativo signifique uma escolha estética, há uma produção de silêncios considerável a ser discutida a partir da literatura, como pretende este capítulo. Além disso, questionamos as condições de

percepção e de enunciação das personagens de *Inferno* (MELO, 2000) e de *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006) em frente a suas tragédias; e, como nosso trabalho aponta para dramas cotidianamente vividos, alguns noticiados, chegamos às dores que conseguem sair nos jornais, virar *post*, integrar mais de uma edição de um telejornal, estampar capas, ainda que não na dimensão da dedicada aos doze meninos que viviam no esgoto de Porto Alegre (VIDA DE 12 MENINOS..., 1993, capa), por espetáculo, sensibilidade ou ambos. E aqui nos encontramos com uma notável questão, que difere esses meninos vistos por Eliane Brum e pelo fotógrafo Genaro Joner das personagens apresentadas neste trabalho: o que costumeiramente ganha espaço nas mídias, a dor que sai no jornal, é a morte, não a vida que ninguém vê enquanto vida.

3.1 O silêncio como produto de uma história

Silêncio é um convite à reflexão.
Emicida

Em “A escola na literatura”, Dirce Riedel (2009, p. 243) fornece a seguinte leitura a partir dos questionamentos do Fabiano, de *Vidas Secas*: “Uma vez que a linguagem, como relação dialética entre o sujeito e o ambiente, nasce de necessidades humanas, as crianças só poderão falar, perguntar, frequentar escola, reclamar do patrão, se um dia as secas acabarem”.

Tomando esse plural como oportunidade de ampliação de sentidos, podemos dizer que as secas das histórias compostas por Melo (2000) e das histórias narradas por Brum (2006) são formadas por ambientes violentos (Reizinho), indiferentes (Reizinho; Antonio, Lizete e seus filhos; Leandro; Camila), sem possibilidades para sonhar (O encantador de cavalos) e hostis (Israel e todas as demais personagens). Em sentido amplo, tudo é violência.

Retomando o supracitado texto de Riedel (2009), “a palavra é um luxo reservado àqueles que podem parar para pensar. A vida provisória dos retirantes só permite a linguagem provisória: o grunhido, a onomatopeia, a exclamação”. Uma linguagem contraposta a tal “luxo” é o silêncio, estado que atravessa as duas obras estudadas.

Orlandi (2007, p. 12) nos instiga: “há um sentido no silêncio. O silêncio foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem.” Nesta parte do trabalho nos reunimos à autora em sua ideia de erigi-lo como “condição do significar”.

> O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (Ibidem, p. 13).

Considerando o fazer literário em foco, estão em perspectiva quatro formas de silêncio: a primeira é representada pela condição das personagens, silenciadas por seus contextos e a partir das quais tudo o que sabemos, sobretudo em *A vida que ninguém vê*, é fragmentado – nesse caso, “já não é silêncio, mas ‘pôr em silêncio’” (ORLANDI, 2007, p. 12) –; a segunda envolve quem olha para as tragédias com alguma distância, com presumível apatia marcada por um silêncio compartilhado com o leitor; a terceira é a criação do silêncio como estratégia narrativa para que o leitor encontre alguma sutileza em meio ao todo apresentado, como vimos da construção de *Inferno* (em *A vida que ninguém vê*, pelas questões de enfoque apresentadas no decorrer deste trabalho, o silêncio é a porta de entrada das histórias); Finalmente, um silêncio relacionado à leitura do mundo, fundado no “luxo” dos que “podem parar para pensar” (RIEDEL, 2009, p. 243), viabilizado pela posição privilegiada para o olhar tal como defendido por Brum (2006), por Merleau-Ponty (2014), por Chaui (1988), por Bosi (1988) e por Santiago (2002). Sobre essa condição, lemos em um artigo de Ferreira Gullar (1988):

> O privilégio do olhar na aquisição do conhecimento é inegável. O olhar permite ao homem apreender o mundo com mais riqueza de informações do que permitem os nossos outros sentidos. Mas a percepção do homem também é histórica. O homem vê o mundo através de sua história.

O que sabemos a partir da voz das personagens é, de modo geral, por meio de pensamentos ou frases pontuais, fragmentadas, únicos momentos de discurso direto, conhecimento possível somente por uma brecha aberta pelo narrador em terceira pessoa, como também o fez o diretor do documentário *À margem da imagem* (2002), citado na subseção 1.2. São situações nem sempre enunciadas verbalmente, mas possíveis de serem inferidas a partir dos contextos das histórias, dados pelas diferentes perspectivas que compõem o romance, as crônicas e as fotografias.

“Contar é resistir. E fazer marca, dando um contorno ao corpo.” (BRUM, 2017, p. 364). “A literatura engendra o real, porque assume o desempenho da linguagem, o que consiste em nomear as coisas, enquanto que, no vivido, apenas utilizamos a linguagem como algo mecânico.” (RIEDEL 1980, p. 129). “O silêncio recorta o dizer. Essa é sua dimensão política.” (ORLANDI, 2007, p. 53).

A produção escrita que nos serve como objeto de estudo, serve também à ênfase de um contraste entre quem enuncia e o sujeito apresentado, potencializado quando questionamos as condições para a mobilização de diferentes conhecimentos a fim de se pensar a sociedade em que existimos.

No ruidoso morro do Berimbau, ocupado e construído pelas tantas vidas que o compõem, é a partir da figura do menino Reizinho que alguns silêncios emergem, mais implicitamente em suas fugas de qualquer conversa (lembremos que no imaginado reencontro com o pai o menino não achava serventia em conversar para saber o que aconteceu) e em suas incursões no asfalto; e, de forma explícita, nas humilhações a que sua mãe era submetida.

> Alzira é uma burra, ele ouvira a patroa da mãe dizer, quando era ainda muito pequeno e uma febre alta obrigara Alzira a levá-lo consigo para o trabalho. Eu ensino, dizia dona Juliana para alguém na sala, uma amiga, que ouvia e se divertia, eu ensino, mas não adianta, Alzira é a pessoa mais burra que eu já vi na minha vida, peça para ela repetir a palavra “brócolis” [...] Aspargo é isparjo. Vou comprar isparjo, dona Juliana. E rúcula? Risos. Isparjo é ótimo. Rúcula é rucum. (MELO, 2000, p. 21).
>
> Alzira. Limpe. No início Alzira ficava magoada com as coisas que dona Juliana lhe dizia. Com álcool. Depois aprendeu. Esfregue bem. Dona Juliana era daquele jeito mesmo. Desinfete, Alzira. (Ibidem, p. 30).

Novamente nos valendo da imagem do Fabiano de *Vidas Secas* (RAMOS, 2008), uma pergunta do Vestibular 2020 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)[39] enriquece nossa discussão: “O que leva pessoas, em condições semelhantes às de Fabiano, a se considerarem inferiores às demais?”

A realidade narrativa construída pelo estabelecimento de comparações entre diferentes níveis de referência como atributo para ressaltar seu sujeito (GARCIA, 2010), como ocorre nas representações de Antonio, de Camila e de Israel (BRUM, 2006), impede a aptidão humana para a expressão.

---

[39] Exame Discursivo - Vestibular Estadual 2020. Disponível em: <http://www.revista.vestibular.uerj.br/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

> Antonio tinha comprado uma roupinha de sete reais no centro de Porto Alegre para que o filho não fosse sepultado *nu como um rebento de bicho*. (BRUM, 2006, p. 36, grifos nossos).
>
> Nascido prematuro, mas sem dinheiro para diagnóstico. *Escorraçado como um cão*, torturado pelos garotos maus. (Ibidem, p. 126, grifos nossos).
>
> Quase com certeza você ouviu esse hino em algum cruzamento de Porto Alegre. Debaixo de um sinal vermelho, *o som* entrando pelo vidro fechado, *ameaçador como um Alien*. (Ibidem, p. 22, grifos nossos).

Como tudo o que conhecemos a partir da voz de Camila é seu hino, porque ecoado por outras Camilas; e nada sabemos a partir da voz de Israel, pensemos em um dos acontecimentos de Antonio (BRUM, 2006). De Frantz Fanon (2008, p. 33), lemos: “falar é existir absolutamente para o outro”. O mundo não responde ao que não consegue comunicar. Ao mesmo tempo, o corpo daquele homem e todos os gestos que marcam sua hesitação comunicavam alguma permissibilidade para as mais diversas formas de descaso que o atingiram. Mais do que mudar o curso de sua vida, os fatos perpetuaram “a sina dos seus pais e dos seus avós antes dele”. (BRUM, 2006, p. 36).

O homem não conseguiu que vestissem seu bebê natimorto com a roupa que comprou; também não pode “espiar” seu rosto. Receoso de falar, ele balbuciava. (Ibidem, p. 168). Sua revolta é o recurso desesperado de ameaçar chamar a polícia. Sua leitura sobre o que acontece, entretanto, é nítida e compreende, como vimos, o entendimento da relação entre o tratamento recebido e a cor da sua pele.

Em sua dimensão política, “o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência).” (ORLANDI, 2007, p. 29). Ainda que, e de acordo com a autora, a face política do silêncio seja insuficiente para sua compreensão como linguagem, ela nos fornece meios para refletir sobre seus significados, apresentados neste trabalho por meio da observação do trato ficcional de algumas misérias ecoadas por meio da palavra escrita. Antes, o espaço criado por Patrícia Melo e por Eliane Brum para o silêncio.

Em “O menino do alto” (BRUM, 2006, p. 73, grifos nossos), lemos:

> Jamais passou pela cabeça do pai, da mãe, gritar a infâmia infligida ao menino. *Acontece com os do alto. Arrancam sua voz ao nascer*. Desculpam-se por existir. Cravam as unhas em silencioso desespero a uma vida que escorre pelos dedos. Foi assim com o menino.

O morro se cala quando o pai desce com o filho para encontrar a enfermeira do posto de saúde, que, diferente dos funcionários do hospital, é descrita como tomada de horror pelo cometido contra Leandro. Nessa mesma lógica de silêncio, vestida por indiferença (MELO, 2000), por constrangimento, por medo, por desejo primário de fuga (BRUM, 2006), as janelas se erguem diante da tragédia anunciada pelos corpos ficcionalizados pela romancista e retratados pela cronista.

"*O silêncio é fundante*. [...] o silêncio é o real do discurso. [...] O homem está 'condenado' a significar". (ORLANDI, 2007, p. 29, grifos da autora). Suas hipóteses apontam para a necessidade humana de interpretar, de ter que conferir sentido a tudo.[40] A autora propõe: "ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*.". A palavra seria, então, o "movimento em torno"; a linguagem, "movimento periférico, ruído." (Ibidem, p. 31, 32, grifos da autora).

Quando, como vimos no capítulo anterior, Eliane Brum (2006; 2017) questiona nas crônicas (em menor ocorrência, pois o objetivo é outro) e em seus relatos como repórter das ruas a função de sua escrita, quem ascende é o sujeito da história narrada. Ainda assim, a terceira pessoa permanece, enfatizando a ausência, ou a quase ausência, das vozes das primeiras pessoas dos dramas e uma realidade: há tragédias só validadas, escutadas, "quando convertida[s] em letra" (BRUM, 2017, p. 366). A palavra escrita legitima, afinal, uma verdade; a relação estabelecida pelo olhar, como vimos, "torna possível a narrativa", uma "ponte, feita de palavras" (SANTIAGO, 2002, p. 52).

Em já mencionada fala presente no documentário *À margem da imagem* (2002, transcrição e grifos nossos), a expectativa do efeito de tal registro "cair na mão de *alguém* que vai ver, que vai reparar, *que tem condições de pensar e repensar*, falar com outras pessoas também, no caso de ajuda, *quem pode ajudar*" é emblemática para a questão da qual o prosseguimento do trabalho se ocupa: os sujeitos dessas "condições de pensar e repensar": as "pessoas fortes" que aprendem "coisas difíceis

[40] Para fins de diálogo, cabe também o que nos diz Azeredo (2004, p. 140): "Daquilo que nos parece caótico ou absurdo dizemos que 'não tem' ou 'não faz sentido'. Também 'sem sentido' é como qualificamos a vida a que faltam sonhos, esperanças... perspectiva, enfim. O sentido é, portanto, o que nos orienta em nossa relação com o mundo e com os seres e objetos que o povoam. Mas os sentidos não são produzidos só pelas palavras. Eles são produzidos por um conjunto de fatores que incluem as palavras.".

e necessárias” (RAMOS, 2008, p. 127, 128), “o luxo reservado àqueles que podem parar para pensar” (RIEDEL, 2009, p. 243), o “privilégio do olhar” (GULLAR, 1989).

A realidade registrada pelo documentário que retomamos é questionada em sua verossimilhança quando um dos entrevistados, após participar da sessão de estreia da obra, diz: “tem que mostrar a pessoa pedindo um prato de comida, [...] *pra poder ser um filme verdadeiro*. Isso o diretor esqueceu. [...] Se eu bater na sua porta amanhã, você não vai me receber.” (À MARGEM DA IMAGEM, 2002. Transcrição e grifos nossos).

A observação de Figueiredo (2015, p. 389, grifos nossos) sobre o documentário “Fala tu”, de Guilherme Coelho, é oportuna à citada declaração do homem ao assistir o documentário dirigido por Mocarzel, por nos remeter a uma forma de silêncio fundada a partir da relação entre o sujeito de quem a produção se alimenta, se abastece, e quem roteiriza as tragédias apresentadas. Mesmo concebido como “sujeito de seu próprio discurso”,

> Ocorre, entretanto, que o *outro só é sujeito dos pequenos relatos* que compõem o filme, *mas não é sujeito do discurso fílmico*: não é ele quem seleciona os entrevistados, corta as falas, e monta a sequência das entrevistas que imprime uma direção à narrativa fílmica. Não é ele que determina o que merece ser visto e por quanto tempo.

Sublinhamos a sequência: “O marginalizado continua sendo personagem de quem tem o poder de narrar, só que agora se evita lançar sobre seus problemas um olhar macroscópico”, dessa forma, o papel do narrador, de quem consegue observar e narrar, daria “visibilidade ao discurso do outro” sem a “pretensão” de intervir. (Ibidem). A supracitada fala extraída do documentário de Mocarzel não gratuitamente integra as cenas finais, indicando que a não interferência seja, de fato, algo inatingível em produções desenvolvidas a partir do discurso de um “outro”.

Expandindo essas considerações para a crônica “Enterro de pobre” (BRUM, 2006), pois Antonio é o único de quem é possível apreender um discurso direto, também temos um caso de alguém “só sujeito dos [seus] pequenos relatos”, personagem projetado por quem “tem o poder de narrar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 389). A intervenção da cronista é cadenciada pelo olhar tal como apresentamos na subseção 2.3 e pela tentativa de explicar cada drama, criando o espaço para que o leitor o entenda como tragédia. A visibilidade ao discurso de Antonio se dá por meio da recuperação estética da leitura de sua realidade (BERNARDO, 2013). A voz do homem é um fragmento, uma brecha aberta pela autora.

Observemos o que nos diz João Cezar de Castro Rocha (2015, p. 251) em artigo intitulado “Capitães da areia e da periferia”: “O romance [...] converte-se idealmente num ‘texto mural’, numa denúncia gráfica da precária condição dos menores abandonados, não apenas na cidade de Salvador, mas em todo o Brasil”.

Neste momento do trabalho é possível dizer que a reunião do menino de *Inferno* com as personagens selecionadas de *A vida que ninguém vê* não forma o mosaico de amontoados de vidas tal como na cena inicial do romance de Patrícia Melo, mas um mosaico de cada vida não vista, ainda que compondo metonímias. O agrupamento tecido é silencioso. O que difere este daquele mural é a falta de saída pela utopia, caminho de Pedro Bala.

Tensionando o papel do intelectual, recorremos mais uma vez ao excerto da notícia de jornal: “sobre meninos de rua há teses universitárias, discursos de políticos, leis que jamais saem do papel e planos assistencialistas.” (BRUM, 1993, p. 34). Chegar ao papel demanda o reconhecimento das tragédias apresentadas neste trabalho como tragédias e o reconhecimento do “luxo” dos que podem “parar para pensar” (RIEDEL, 2009), pelo desvelamento do contraste entre seus sujeitos. O contrário é mais uma forma de silêncio. Como lemos em uma das intervenções do coletivo Nós Artivistas para a causa antirracista:

Figura 9 - Intervenção urbana: “Silêncio é apagamento”

Fonte: Folha de S. Paulo.[41]

[41] “Frase 'Silêncio é apagamento' é inscrita no Minhocão por coletivo artístico”. Na reportagem lemos: “As intervenções são feitas em protesto pelo assassinato de João Alberto Silveira Freitas,

3.2 **Não só a percepção, mas as condições para arrumar o que se tem no interior**

onde vai assim, menino / cor de Ébano,
pele osso, / descalço, /
com esse carrinho de frutas?
devia era tá na escola,
aprendendo letras, / contas,
fazendo arte, / estudando história,
geografia [...]
Meimei Bastos

Em *O cosmopolitismo do pobre:* crítica literária e crítica cultural, Silviano Santiago (2004, p. 64) compara nossa literatura a um rio subterrâneo "que corre da fonte à foz sem tocar nas margens que, no entanto, o conformam". Essa imagem nos coloca, professores e estudantes, em uma posição privilegiada de observadores. A literatura, ao recuperar esteticamente um fato (BERNARDO, 2013), tornando-o dizível, é apresentada como um meio para visibilizar as condições de precariedade narradas.

Cortázar (2015, p. 307) nos ajuda a situar a literatura de que tratamos:

> Nossa realidade latino-americana, sobre a qual se foi criando cada vez mais nossa literatura atual, é uma realidade quase sempre convulsa e atormentada, que com poucas e belas exceções supõe um máximo de fatores negativos, de situações de opressão e de opróbrio, de injustiça e de crueldade, de submissão de povos inteiros a forças implacáveis que os mantém no analfabetismo, no atraso econômico e político.

Ainda de acordo com o autor, no fazer literário a relação entre realidade e literatura cria uma verdade, mobilizando imaginação, intuição e "capacidade de estabelecer relações mentais e sensíveis que fazem surgir as evidências e as revelações que passarão a fazer parte de um romance ou de um conto ou de um poema" (Ibidem, p. 312).

Relembremos uma das epígrafes deste trabalho: "Ela, por exemplo, nunca havia pensado que os restos, que muitas vezes ganhava das patroas, eram o excesso dos que tinham muito e que esta sobra era construída justo em cima da falta ou do pouco dos que nada tinham." (EVARISTO, 2017a, p. 147).

Tal como ocorre em *Becos da memória* (EVARISTO, 2017a), as experiências das personagens de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* não garantem suas condições

---

espancado por seguranças do supermercado Carrefour em Porto Alegre". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/11/frase-silencio-e-pagamento-e-inscrita-no-minhocao-por-coletivo-artistico.shtml?origin=folha>. Acesso em: 28 dez. 2020.

para perceber e, principalmente, (d)enunciar o que lhes acontece. Buscadas nos discursos diretos das personagens (como quando Reizinho desde muito cedo sabia que não queria entrar na lógica de humilhações a qual a mãe era submetida), as referências a tais atitudes são pontuais. As estruturas das narrativas que compõem um inferno (MELO, 2000) e um “caminho do pobre” (BRUM, 2006), iniciado e culminado na sentença e profecia de Antonio sobre vidas que ninguém vê, evidenciam a ausência ou a precariedade das condições para comunicar.

Por vezes, mesmo diante do sentimento de que algo está errado, como nos casos acima, não é possível falar. Como ocorreu com o Fabiano de *Vidas Secas* (RAMOS, 2008, p. 36), nem sempre é possível “arrumar” o que se tem “no interior”, condição necessária para que ele pudesse atacar “os soldados amarelos que espancam criaturas inofensivas”. Um sentimento de inferioridade emerge diante de uma histórica e socialmente construída impossibilidade de falar. “Se pudesse... Ah! Se pudesse [...]” (Ibidem).

Retomando as ideias de Riedel (1980, p. 116), em capítulo intitulado “A sublinguagem do subdesenvolvimento”, lemos sobre os meninos de *Vidas Secas*:

> Quando o menino aprende uma palavra – Inferno – quer saber o seu significado. Mas como a linguagem é fundamentalmente um fenômeno histórico-social configurador de determinado contexto, a criança quer segurar a palavra e o seu significado lhe escapa. Desconfia de um lugar misterioso e terrível, mas a palavra o leva a querer a saber mais. As indagações são recebidas com cocorotes e o inferno lhe é mostrado através da engrenagem do seu próprio contexto.

Nesse sentido, vejamos o espaço que se delineava para o menino de *Inferno*:

> Mais que tudo neste mundo, gostava de se imaginar como peça de uma engrenagem, uma esfera poderosa, um sistema, uma força. E pensar que havia muitas conexões. Códigos e leis. Soldados. Esquemas. Era bom saber que até os funcionários de postos de saúde precisavam do seu aval para subir o morro nas campanhas sanitárias. [...] E havia também o estilo, dinheiro, Honda, Mitsubishi, dólares, óculos espelhados, telefone celular, parabólicas, munição traçante, noites de funk, churrascos, o jeito de andar, as gírias, Suzana, o respeito dos moradores. Reizinho se impressionava com aquilo. (MELO, 2000, p. 105, 106).

O entendimento de Reizinho sobre “seu mundo” (Ibidem) e sua utilidade nessa engrenagem o leva à revolta (ancorada na figura da mãe) e a se impressionar cada vez mais com a estrutura que tomamos como excerto. Mais tarde, como continuidade desse trajeto, tal entendimento o leva ao posto de dono do morro. Como incentivara a irmã, isso fazia dele um “alguém” (MELO, 2000, p. 49).

No caso das vidas apresentadas por Eliane Brum (2006), o entendimento de Antonio, já no percurso que culminaria na morte de sua bebê, o leva a vencer “sua humildade atávica” (Ibidem, p. 38) e a ameaçar chamar a polícia, mas até isso acontecer, o caminho-síntese já estava sendo percorrido; já no caso do pai d’O menino do alto, a resposta ao ocorrido se dá pelo o gesto de tirar o filho do hospital, pelos sabidos motivos.

O centro dessas observações nos direciona, nesse momento, não para o domínio da linguagem escrita, mas, antes, para as condições para ler o mundo que nos cerca, incluindo a linguagem não visual. As condições, portanto, para se apropriar de outras formas de linguagem, do universo simbólico, não restrito ao plano da palavra escrita (ORLANDI, 1996, p. 38).

A defesa da autora se insere em uma discussão recorrente nos estudos sobre o ensino de língua materna: “a leitura deve ser considerada no seu aspecto mais conseqüente, que não é o de mera decodificação, mas o da compreensão.” Tal afirmação embasa sua crítica sobre a escola desconsiderar ou minimizar em seu currículo a importância de outras formas de linguagem, introduzindo a questão: “qual é a imagem de leitor que a escola produz?” (Ibidem).

Na interpretação de Paulo Freire (2018, p. 44), “é uma pena que o caráter socializante da escola, o que há de informal na experiência que se vive nela, de formação ou deformação seja negligenciado.”.

A linguagem dos meninos de romance em cena, a comunicação com o mundo, é formada também por suas reações ao mundo que lhes chega. Por exemplo, na ficção de Patrícia Melo (2000) e na crônica sobre o encantador de cavalos (BRUM, 2006), a fantasia é instrumento de fuga que conduz um menino ao sanguinário posto de dono do morro e o outro, à morte. Nessa esteira, não podemos deixar de considerar, com base nos tratamentos recebidos por todas as personagens, a leitura que seus corpos carregam.

Diferente da representação literária de uma escola como instrumento para silenciar e relacionada à brutalidade de professores apresentados sob a égide do vigiar e punir, como enxerga Coutinho (2012) em um de seus estudos, a figuração desse espaço como um “não lugar para crianças” (Ibidem, p. 28) se dá, tanto no romance quanto nas crônicas que nos servem de objeto, pela ausência das personagens nas salas de aula.

Pelo texto ou pelo contexto, sabemos que, exceto e tardiamente Israel (BRUM, 2006), todas estão ausentes da escola, como os meninos de *Capitães da Areia* (AMADO, 1992). O “não lugar para crianças” se dá, nesses casos, por sua não existência, considerando a escolha narrativa de não inseri-la (nas crônicas “Enterro de pobre”, “Depois da filha, Antonio sepultou a mulher”, “O menino do alto” e “Sinal fechado para Camila”); e a impossibilidade de permanência (na crônica “O encantador de cavalos”, e por meio de Reizinho, de Patrícia Melo).

O menino do romance não compreendia as pessoas na planície lendo em cafés e a escola para ele, ainda aos onze anos de idade, não fazia sentido, não tinha serventia (MELO, 2000, p. 12, 15, 24); o encantador de cavalos não cabia na escola aos moldes de “Ivo viu a uva” (BRUM, 2006, p. 85).

Em *Inferno*, a escola, colocada sob o olhar do menino, é questionada em sua utilidade: “Qual a importância de ele repetir o ano escolar? Quem se importava? Já não sabia ler? Escrever? Para que mais serviria a escola?” (p. 15); “[Reizinho] Não entendia xongas do que a professora falava” e a observação era generalizada para o grupo de traficantes com o qual buscara andar: “Ninguém queria saber de escola. Nem ele. Queria trabalhar. Mas não de engraxate, nem de carregador de feira, nem de limpador de para-brisa”. (p. 39). Reizinho não gostava de ler, era lento, e se irritava com a “sensação de estar enroscado nas palavras, amarrado nas letras” (p. 75), por isso gastava na rua o tempo que deveria estar na escola (p. 56).

O núcleo familiar de Reizinho é um recorte dos amontoados de vidas criados pela narrativa. Embora possamos perceber alguma defesa da escola pela mãe, que tentara o convencer a cursar ao menos o quarto ano, e pela avó do menino, não há espaço para mais reflexões, tentativas, aprofundamentos, afinal, a configuração de tipos sociais como o menino e sua família tem como marco um olhar de fora, o desenho dos que moram no alto. É com um distanciamento fabricado nas urgências do sobreviver que a preocupação da avó é retratada:

> Cândida, os olhos sempre voltados para os brocados e babados, não percebia nada do que se passava com o neto. [...] os preparativos para o desfile eram a prioridade. Como foi a aula? ela perguntava, sem tirar os olhos da cabrocha, vestida de araucária, ou de pau-brasil, o tema da escola era a floresta amazônica, mãe de todos, como foi a aula? (MELO, 2000, p. 56).

Considerando a construção de um olhar de fora (pela narradora e pela posição de Reizinho), é coerente que a educação não seja evidenciada nas poucas menções feitas à escola. O espaço físico é degradado – “Na laje descoberta da escola, obra

abandonada pelo governo, as pessoas dançavam, e aí, brother, diziam, apertando-se as mãos, chega aqui, cara.” (p. 36) –; e, mesmo quando a escola é apresentada como um ganho para a comunidade, conquista conferida à Reizinho, já como dono do morro, o motivo é outro:

> A verdade é que o carnavalesco se encantou com José Luís, e isso não surpreendeu ninguém, afinal, toda a população estava fascinada pelo novo líder, e quem não estava satisfeito, já se resignara, aceitando-o como o dono do berimbau, o “meu morro”, como José Luís gostava de se referir à favela. [...]. “Faz muito pelos pobres”, diziam. Arrumou o meu telhado. Pagou os remédios do meu filho. Me deu um pneu novinho. Já está construindo uma escola, lá em cima. Embora a iniciativa de construir uma escola perto do novo quartel-general do tráfico se explicasse mais pela necessidade de usar crianças, como escudo, no caso de invasão policial do que para atender às exigências dos habitantes [...]. (MELO, 2000, p. 250).

Podemos nos questionar sobre os caminhos possíveis ao menino se ele tivesse condições para permanecer na escola e entender as pessoas lendo no asfalto. A construção de um inferno tal como substanciado no romance, entretanto, nos deixa somente os questionamentos.

Uma resposta encontrada na reunião de personagens da qual este trabalho se ocupa é a mudança tardia ocorrida com uma das personagens de “História de um olhar” (BRUM, 2006). O sentido de escola é dado pela cronista, ao destacar o encontro entre Israel e a professora Eliane: O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva. Inclui. (Ibidem, p. 22).

O então “andarilho” Israel Pires (p. 22), ao passar a aluno, ao ser “descoberto” por uma professora, deixa de ser “vulto”, um alguém “quase desaparecido dentro dele mesmo” (p. 23). O acontecimento, desencadeado pelo olhar, é, segundo a cronista, “um milagre de gente” (Ibidem). A exemplo da professora, as crianças da turma que passou a ser de Israel somaram seus olhares, amplificando a carga de importância atribuída à ação e, por sua vez, ao espaço escolar: “as crianças, que têm na escola um intervalo entre a violência e a fome, descobriram-se livres de todos os destinos traçados nos olhos de Israel.” (p. 24).

O mencionado intervalo propiciado pela escola talvez seja o que mais se aproxime do acesso à palavra como “luxo” aos que “podem parar para pensar”, como vimos no tópico anterior. O resgate do mundo pelo olhar, como lemos no início da crônica, talvez salve os novos amigos de Israel do destino, do “caminho de pobre” sentenciado por Antonio.

Alinhando nossa discussão com tais ideias e considerando todo o material literário utilizado neste estudo, pensemos no que diz Cortázar (2015, p. 305): “a literatura não nasceu para dar respostas [...], mas antes para fazer perguntas, para inquietar, para abrir a inteligência e a sensibilidade a novas perspectivas do real.” Cabe notar a que pergunta o autor se refere:

> toda pergunta desse tipo é sempre mais que uma pergunta, está experimentando uma carência, uma ansiedade por preencher um vazio intelectual ou psicológico, e há muitas vezes em que o fato de encontrar uma resposta é menos importante do que o de haver sido capaz de viver a fundo a pergunta, de avançar ansiosamente pelos caminhos que tende a abrir em nós. (Cortázar, 2015, p. 305).

Embora o texto literário não tenha compromisso com a realidade factual, eles nos trazem outra realidade (AZEREDO, 2004, p. 151): “menos óbvia porém mais profunda, a realidade que estamos todos submetidos por uma força comum: a condição humana.” Cabe a íntegra da continuação do pensamento do autor:

> Literatura é, antes de mais nada, recriação verbal, guiada pela imaginação, do mundo que a memória e os sentidos põem ao alcance do homem. Tanto o processo como o efeito dessa recriação testemunham um dom exclusivo do ser humano: a capacidade de mergulhar em si mesmo, de indagar-se sobre o sentido (ou a falta de sentido) de sua existência, de dar respostas ou de tornar-se céptico perante a ausência delas.

As perguntas feitas por Reizinho (como quando ele questiona a serventia da escola) têm uma resposta que não aponta para nenhuma recriação. O olhar direcionado para a “outra realidade” de que trata Azeredo (2004) só é possível de ser depreendido do tecido de *A vida que ninguém vê*. As indagações, predominantemente da cronista, advêm de todas as habilidades que a tornam capaz de comunicar, recriar, ressignificar, intentar mostrar o que costuma não ser visto.

Nos aproximamos da etapa final deste trabalho considerando muitas das especificidades que compõem meninos de romance (RIEDEL, 1980), crianças com olhos de velho (BRUM, 2017), talvez agora, mais facilmente percebidos nas ruas das cidades. Ressaltando nosso empenho com a educação, buscamos em Paulo Freire (2018, p. 37) uma forma de olhar que reúne todas as outras apresentadas:

> Faz parte igualmente do pensar certo a rejeição mais decidida a qualquer forma de discriminação. A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia. Quão longe dela nos achamos quando vivemos a impunidade dos que matam meninos nas ruas, dos que assassinam camponeses que lutam por seus direitos, dos que discriminam os negros, dos que inferiorizam as mulheres.

As diversas formas de negligência apresentadas pelas escritas literárias objeto de nosso estudo simbolizam o oposto de um ambiente favorável às condições básicas para o desenvolvimento da criança e para as atenções requeridas diante de situações que provavelmente não teriam terminado em tragédia se os envolvidos não fossem financeiramente pobres. A negligência se apresenta de muitas formas e todas são nocivas às crianças (O COMEÇO DA VIDA, 2016), negando direitos, inclusive à educação, não só ao seu acesso, mas às condições reais para a permanência e para o entendimento de sua importância. Diferença que, como retratou a cronista (BRUM, 2006), resulta na mudança de destinos como os representados pelos olhos de Israel.

3.3 **Notas sobre as dores que saem no jornal**

“A verdade dessas populações, seu testemunho, só era escutada quando convertida em letra. Era a palavra escrita que conferia veracidade à verdade.” A afirmação de Eliane Brum (2017, p. 366) ecoa o silêncio e o das personagens da literatura brasileira presentes neste trabalho.

A palavra escrita seria, dessa forma, o contraponto a tal estado?

Novamente acionando uma produção audiovisual, em *Tapete vermelho* (2005), filme dirigido por Luiz Alberto Pereira, pai, mãe e filho iniciam uma viagem do interior para a cidade em busca da exibição dos filmes de Mazzaropi. Em algum momento, Quinzinho, o pai, recebe como conselho para conseguir algo fundamental que ele passou a buscar na história a necessidade de “fazer barulho”, de “botar a boca no trombone”. Inicialmente sua busca é silenciosa, mas o bom conselho acaba sendo utilizado: Quinzinho grita, muito, e somente assim as câmeras se voltam para ele e as pessoas tomam conhecimento do que lhe acontece.

É possível dizer que o grito, a voz que precisa sair, é uma alternativa ao silêncio. Nas obras estudadas, a revolta do menino Reizinho (MELO, 2000) toma forma com as armas pesadas que passam a adorná-lo quando cada vez mais toma o poder do morro, produção de um estereótipo; o grito de Antonio (BRUM, 2006) é a ameaça, já tardia, de chamar a polícia; o grito do pai de Leandro é silencioso, talvez só ouvido,

talvez só lido como grito, pela projeção dada por fotografia e escrita ao focalizar detalhes como os restos de materiais improvisados para transporte e fisioterapia, grito dado pelo contexto, pelo silêncio dos que assistem a cena: “Quando o pai raquítico carrega o filho de pernas mortas pela escarpa de sua tragédia, o morro para e se cala.” (BRUM, 2006, p. 74).

Fora da ficção, a recorrência dos mesmos fatos, noticiados cotidianamente, ameaça acostumar os ouvidos até que um avô grita a sua dor e alcança olhares. Foi o grito registrado e reproduzido pelos jornais e telejornais. Por isso lembramos o nome de Ágatha Félix, morta no Complexo do Alemão em 2019[42]. Por isso essa criança vestida de Mulher-Maravilha chegou à autora de *Que o nosso olhar não se acostume às ausências* (BARBOSA, 2019) da forma apresentada em nosso primeiro capítulo. É gritando que o avô diz:

> — Mais uma estatística. Vai chegar amanhã. Morreu uma criança no confronto. Que confronto? [...] Atirou na kombi e matou minha neta. Foi isso. Isso é confronto? A minha neta tava armada por acaso pra poder levar um tiro?”

Ainda mais alto:

> Em quem ele atirou? Foi na mãe dele? Não foi! Foi no pai? Não foi! Foi na filha? Não foi! Foi na minha neta. Numa criança. Oito anos de idade. Agora tá aí ó [pausa]. Perdi minha neta. Uma delas. Eu perdi. Não era para perder. Nem eu nem ninguém. (Transcrições nossas)[43].

Somente então o avô chora, acrescentando que a neta fazia balé, inglês, que era estudiosa.

Novamente, a imagem da menina de “Sinal fechado para Camila” (BRUM, 2006, p. 126, grifos nossos):

> Camila viveu muito, até. No bairro onde ela nasceu, o Bom Jesus, 17 como ela morreram antes de completar um ano em 1997. Camila nasceu na Fátima, uma vila da Grande Bom Jesus. Vila, modo de dizer. Becos e mais becos de barracos amontoados sobre o cimento. Lá, o controle da população é feito ao natural. Só em janeiro, já tombaram quatro. *Assassinatos citados em notinhas de canto de página*.

---

[42] No mesmo ano, antes de Ágatha Vitória Sales Félix, Jenifer Gomes, 11 anos; Kauan Peixoto, 12 anos; Kauã Rozário, 11 anos; e Kauê dos Santos, 12 anos. Dados da “Plataforma Digital Fogo Cruzado”. Disponível em: <https://fogocruzado.org.br/criancas-e-adolescentes-2019/>. Acesso em: 06 mar. 2020.

[43] “Menina de 8 anos morre baleada no Complexo do Alemão: criança foi socorrida, mas não resistiu aos ferimentos. Moradores falam que ela foi atingida durante operação da PM”. Reportagem exibida pela Rede Globo em 21 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/21/menina-de-8-anos-morre-baleada-no-complexo-do-alemao.ghtml>. Acesso em: 06 mar. 2020.

Não podemos, nem queremos, afirmar que o grito é o que resta quando faltam as condições para falar, mas é o que, para além da produção literária, é ouvido, talvez por, mesmo que não corresponda à (única) intenção de quem o reproduz, tornar-se também espetáculo:

> “Tráfico movimenta quinhentos bilhões, Tráfico determina luto na favela, os jornais falavam do seu mundo, nas manchetes, com destaque, Onofre sempre lia as notícias para Reizinho.” (MELO, 2000, p. 105).

> “No caminho, eu vi uma rodinha. [...] Diante dos meus olhos espantadíssimos emergiu de um bueiro um menino, em seguida outro. Esqueci completamente da coletiva que nunca virou notícia. [...] Os meninos vivendo em esgotos ganharam a capa do jornal do dia seguinte e viraram matéria internacional. (BRUM, 2006, p. 193).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUE O NOSSO OLHAR NÃO SE ACOSTUME

> Negro Alírio motivava todo o mundo a aprender a ler. Antes de tudo, explicava que era preciso que todos aprendessem a ler a realidade, o modo de vida em que todos viviam.
>
> Mãe Joana, Maria-Velha, Tio Tatão, todos diziam que a vida para ela seria diferente. Seria?! Afinal ela estava estudando. Maria-Nova apertou os livros e os cadernos contra o peito, ali estava a sua salvação. Ela gostava de aprender; de ir à escola, não.
>
> *Conceição Evaristo*

Os tipos sociais e as situações de precariedade apresentados a partir do romance de Patrícia Melo, das crônicas selecionadas de Eliane Brum e mesmo das fotografias que as antecedem, pela força visual das imagens verbais e não-verbais, compõem os alertas que configuram “meninos de romance” (RIEDEL, 1980, p. 96): são sinalizações de vidas em algum estado de abandono, relacionados “aos poderes institucionalizados, às famílias, às escolas, aos sistemas de ensino, [...] às comunidades, enfim aos adultos, sobretudo nos países em que são insuficientes as verbas pra a saúde e para a educação”.

A cena real do menino dos Arcos da Lapa, retratado no início deste trabalho, nos moveu para pensar o tratamento ficcional dado pela produção brasileira contemporânea a outras crianças também de pés descalços, sinônimo de algum desamparo social. Para isso, dialogamos com personagens, reflexões e cenas de nossa composição literária relacionadas à infância, abrangendo romance[44], contos[45],

---

[44] Assis (2010; 2018); Amado (1992); Evaristo (2017); Lispector (1998); Rosa (1994); e Ramos (2008).

[45] Martins (2018).

crônicas[46], poesia[47] e canção[48], obras organizadas nas seguintes notas de rodapé como contribuição, acreditamos, para a abordagem intertextual do tema em evidência.

Por esse mesmo motivo, além de nosso referencial teórico – buscado na teoria e na crítica literária, em estudos de língua portuguesa e ensino e em diálogo com a filosofia –, mobilizamos imagens não verbais[49], produções audiovisuais[50], estudos[51], reportagens[52], entrevistas[53] e textos de opinião[54].

Neste trabalho defendemos a correlação entre as vidas em ebulição (RIEDEL, 1980) representadas pelas obras das quais tratamos, a miopia do mundo (BRUM, 2006) e as falas historicamente interditadas, decurso para o qual tomamos como ponto de partida a infância.

As vidas asfixiadas, sufocadas, de fala dificultada e formadas por traumas, compõem poéticas do incômodo, histórias estruturadas por dores. O que predomina na enunciação de tais histórias é o olhar das terceiras pessoas das narrativas, mais distante em *Inferno* e, pela carga subjetiva dos textos, com maior proximidade nas crônicas de *A vida que ninguém vê* e em suas imagens fotográficas.

O mundo em ebulição anunciado por Riedel (1980) é diverso em *Inferno* (MELO, 2000) e em *A vida que ninguém vê* (BRUM, 2006). Fixados somente no itinerário de infância de Reizinho e a despeito de tudo o que compõe o romance, encontramos esse mundo fervilhando junto com o menino; nas crônicas, as personagens são trazidas à superfície, ao primeiro plano de seus mundos, semelhantes em precariedades como as do menino do morro do Berimbau. Em ambas as obras é na infância que o sonho ganha a dimensão de fantasia, de algo

---

[46] Barbosa (2019); Colasanti (2016); Fraga (2013); Lispector (1999); e Moraes (2004).

[47] Andrade (2005); Barros (2013); Bastos (2017); Gullar (2012); Leminski (2013); Meireles (2014); Melo Neto (2012); e Moraes (2005).

[48] Antunes (2001); Antunes, Ruiz (1996); Emicida (2019); Hollanda (2017); Hollanda, Hime (1978); Moska, Lenine (1999); e Reis, Barbosa (1961).

[49] Botero (1968); kaur (2017, 2018); e Lago (1994).

[50] À margem da imagem (2002); Filhos da Rua (2019); O começo da vida (2016); e Tapete vermelho (2005).

[51] Ariès (1978); Lazzarotto, Nascimento (2016); Lisboa (2007); e Winnicott (1975).

[52] Brum (1993, 2017); e Vida de 12 meninos... (1993).

[53] Alves-Mazzotti (1997); Ciranda De Filmes (2016); Evaristo (2017b); e Mocarzel (2011).

[54] As crianças de rua... (1998); Brum (2015); e Iaconelli (2020).

inalcançável, e consolida o contraste com o real das vidas sentenciadas por Antonio (BRUM, 2006).

Na ficção de Patrícia Melo, o menino Reizinho ora simboliza apenas mais uma criança crescendo na favela ora emerge pelo destaque dado aos seus sonhos, dores e pensamentos. O Inferno do menino “lhe é mostrado através da engrenagem do seu próprio contexto” (RIEDEL, 1980, p. 116). Por sua vez, à medida que o menino cresce focado na tomada do poder do morro, algo que acontece posteriormente, ele retroalimenta a engrenagem de tal espaço, reforçando a ideia de algo que nunca se finda, um inferno, “onde os condenados ardiam uma vida que nunca acabava”, como no pensamento de um dos meninos de *Capitães da Areia* (AMADO, 1992, p. 97, 98)

Ainda que haja algum espaço para as subjetividades que nos aproximam da formação do menino Reizinho, a tragédia é tecida à distância, forma tipos sociais comuns, permite encontros com histórias reais que, de tão similares à do menino, chegam a parecer a mesma, como a apresentada pelo documentário “Falcão – meninos do tráfico”, seis anos depois do lançamento de *Inferno* (MELO, 2000), a qual Eliane Brum dedicou uma reportagem compilada em *O olho da rua*: uma repórter em busca da literatura da vida real (2017)[55]. São crianças sem pai, funcionárias do tráfico, ausentes da escola, usuárias de drogas e totalmente incomodadas com a cidade, com o asfalto.

Já nas crônicas de *A vida que ninguém vê*, é apenas possível depreender um todo, pois o espaço delimitado do texto nos leva a descrições e reflexões sobre a tragédia de cada personagem, captando, como também o fez as fotografias que compõem a obra, um ponto em específico, representativo de cada história, aumentando o grau de realidade pretendido pela obra. Por meio desses textos – verbal e não-verbal –, de cada uma das tragédias reais apresentadas são içadas vidas em estado de aglomeração, como as de *Inferno*.

Antes de qualquer adentrar na infância, porém, vimos que primeiro é preciso nascer; que uma vez sobrevivendo, falta não nascer do lado errado da cidade; que a linha entre ser ladrão e encantador é delimitada pelo olhar de quem vive (pessoas nas mesmas condições de miséria d’O encantador de cavalos) e de quem olha para o

---

[55] Lançado em 2006 no *Fantástico*, programa da Rede Globo, o documentário foi dirigido por Celso Athayde e MV Bill; a matéria escrita por Eliane Brum foi publicada na Revista Época em abril do mesmo ano com o título “O vôo do falcão”. Disponível também em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI53682-15228,00-O+VOO+DO+FALCAO.html>. Acesso em: 25 mar. 2020.

vivido (a cronista e pessoas com condições para perceber, o “luxo” de quem pode parar para pensar, como vimos em Riedel); que nas ruas se vive até morrer criança; e que, conseguindo respirar, a vida tardiamente passa a ser possível, como aconteceu com Israel diante do gesto do menino e da professora. Ainda assim, trata-se de um ideal de infância não vivido.

Mais do que a certeza da negligência e da morte nas trajetórias narradas, as seis crônicas escolhidas para este estudo trazem à superfície o sensível de cada existência: cabeças baixas; desamparos; vidas anteriores às tragédias; infâncias regidas pelas fantasias que as abrigam em mundos imaginados; professora e alunos que se encontram pelo olhar. Novamente recorrendo às palavras de Riedel (1980, p. 96), são personagens que “não nos deixam esquecer que há crianças nutridas, e muitas outras desnutridas, crescendo, quando não morrem aos milhares, por falta de assistência médica, mas principalmente de fome...”.

A aproximação construída nas crônicas de Eliane Brum nos propicia ver o menino Reizinho de Patrícia Melo em muitas dessas situações, sobretudo pelo espaço fronteiriço demarcado pelo lugar onde mora e pelos carros nos sinais de trânsito.

No sentido oposto de “um ver-por-ver”, defendemos, com Alfredo Bosi (1988, p. 66, 67), “um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo”, “um ver-depois-de-olhar”. Tal exercício me conduziu a outro menino e à recorrente pergunta: o que a rua fez dele?

Pouco mais de dois anos após a cena com menino dos Arcos da Lapa, conheci o Caio. Sorridente, vendia balas para quem aguardava na fila um evento da Anistia Internacional, que aconteceria no Cine Odeon, na Cinelândia. Ele me perguntou o que era o adesivo colado em seu peito (dizia algo como “não à corrupção”). Perguntei se ele sabia o que significava aquela palavra e nossa conversa foi entrecortada por ires e vires pela fila, enquanto ele trabalhava. Depois de pensar que talvez fosse por isso que na escola não tinha mais melancia, ele disse que a mãe prometeu que passariam o carnaval ali, ganhando algum dinheiro, e que logo depois voltariam para casa, na favela Nova Holanda. Ainda me pergunto se aquele sorriso perdurou e se eles voltaram para casa.

Nossos “meninos de romance” (RIEDEL, 1980), “crianças com olhos de velho”, como categorizou Brum (2017, p. 361), assim como na narrativa de Maria-Nova (EVARISTO, 2017a, p. 76) que perpassa este trabalho, crescem “violentamente por dentro” e por fora. Meu encontro e percurso com Maria-Nova se dá pelo gesto em

comum de guardar as pedras mais dilacerantes das histórias ouvidas (EVARISTO, 2017a, p. 30). Na tentativa de entendê-las e de apresentá-las por meio da composição literária, chegamos a este trabalho.

As personagens vivem de sobras (sofá furado, roupas que não servem mais, ferros distorcidos que já foram parquinhos, cova emprestada) historicamente construídas pela falta ou pelo pouco dos que nada têm (Ibidem, p. 147) e descobrem muito cedo a curta-longa distância entre o morro e o asfalto.

As personagens de *Inferno* e de *A vida que ninguém vê* sofrem os impactos da miopia do mundo (por um não percebimento e também por uma escolha de não olhar) e têm suas falas historicamente interditadas. Se a escrita literária tenta ser fidedigna a algum elemento, é muito mais à reprodução dos olhares que as fixam como corpos históricos (BARTHES, 2013) – aparentemente, só aparentemente, uma nota só – do que à reprodução dessas personagens. São corpos que comunicam muito antes de suas vozes, desde a infância, período em que, retomando a epígrafe deste trabalho, “os dentes afiados da vida / [...] deixam cicatrizes indeléveis” (LEMINSKI, 2013, p. 19).

Os acontecimentos apresentados em *A vida que ninguém vê* nos conduzem a relativizar o tempo da crônica. O ocorrido recentemente, presentificado por esse gênero (SALLA, 2010, p. 128), tem seu marco temporal ampliado quando histórias como a que vendeu jornal no dia primeiro de maio de 1993 (VIDA DE 12 MENINOS..., 1993) continuam ocorrendo e se encontram com o desenho dos meninos de rua, com e sem aspas, trazidos pelo citado editorial da *Folha de S. Paulo* publicado no final da década de 1990 (AS CRIANÇAS..., 1998). Personagens que se somam a tantas outras, de nossa literatura e de nossas ruas.

O silêncio de Alzira, aparentemente camuflado pela construção de um estereótipo, é exposto pela inquietação de Reizinho (MELO, 2000) e, acrescentando a voz de Antonio Antunes e os esforços do pai d’O menino do alto (BRUM, 2006), acenamos em nosso terceiro capítulo: “Mas era preciso que as pessoas pelo menos falassem.” (EVARISTO, 2017a, p. 164, 165). A união de vozes “em coro” é sugerida no romance de Conceição Evaristo como uma alternativa ao silêncio tal como questionamos. Um coro “capaz de produzir um som eternamente audível, ressoando os lamentos e os direitos sonegados de todos.” (Ibidem).

Retomando nossa pergunta motivadora (O que se constrói literariamente a partir do olhar para a cena descrita no parágrafo inicial desta tese?), chegamos não só a ideias sobre possibilidades de olhar, de insubordinar o olhar a uma regra geral,

de pensar sobre isso, de ler o mundo a partir do que conhecemos de José Luís Reis, o Reizinho (MELO, 2000), de Antonio Antunes, de Leandro Siqueira dos Santos, d'O encantador de cavalos, de Camila Velasquez Xavier e de Israel Pires (BRUM, 2006). Chegamos à tentativa de fazer coro com o supracitado apelo, tentado ecoar a pergunta contida na epígrafe de introdução deste trabalho: "Sabia que era preciso pôr tudo para fora, porém como, como?" (EVARISTO, 2017a, p. 76).

A multiplicidade de olhares para as crianças de pés descalços nas escritas de Melo (2000) e Brum (2006) já nos afasta de uma observação em linha reta ou mesmo sinuosa. O que alcançamos, com maior ou menor distância, é uma trama, multidirecional, possibilidade de um método para pensar a construção das histórias apresentadas, o que a cronista chamou de "exercício cotidiano de resistência" (Ibidem, p. 188), de insubordinação do olhar, recusa que envolve, de forma ampla, nossa relação com a sociedade; e, especificamente, nossa relação como professores, inclusive de alunos que podem estar muito próximos a algumas das realidades das crianças apresentadas neste trabalho.

Para isso, um outro apelo, presente no título do livro de crônicas e texto homônimo de Waleska Barbosa (2019): "Que o nosso olhar não se acostume às ausências" é uma forma de somar a minha voz a outras em defesa do olhar como forma de perceber realidades e processos de exclusão na sociedade brasileira, inclusive em seus processos de ensino. Para que não abdiquemos, como nos diz Gustavo Bernardo (2013, p. 176), da "sensação primordial do espanto perante o mundo e os outros."

Uma possível resposta aos desassossegos aqui manifestados, sobretudo quanto à efetividade de elencar outros "meninos de romance", pode ser desenvolvida a partir da defesa de que a naturalização de cenários, o fixar de corpos em uma realidade, é uma forma de perpetuar desigualdades. Já o desacostumar de olhares, como defendemos, pode reverberar as denúncias trazidas por corpos com os quais nos deparamos cotidianamente, em sinais fechados, ações tornadas ficção pela escrita literária.

Continuamos diante do menino dos Arcos da Lapa, personagem real que influenciou a presente escrita. Podemos confundi-lo com os meninos do bando de Pedro Bala (AMADO, 1992) e, de modo geral, com as personagens que compõem este trabalho, mas é, aproveitando um cenário desse romance, no trapiche que podemos avistar no espaço da criação ficcional do ainda menino Reizinho (MELO,

2000) e nas descrições de Eliane Brum (2006) que desacostumamos nossos olhares ao atentar para tragédias como as que estruturam as vidas em ebulição desses “meninos de romance”, carregados de “angústias que soam como denúncias” (RIEDEL, 1980, p. 95), a quem Eliane Brum (2017, p. 361) categorizou como “crianças com olhos de velho”.

Ao alinhar essas duas formas de nomear nossas personagens, o foco para um “outro”, distante (os meninos de romance), muda para um alguém com quem nos defrontamos (crianças com olhos de velho), pela história trazida no olhar, personagens que extrapolam os limites da narrativa e, em seus silêncios, ecoam (Ibidem, p. 128): “E agora, tio lindo, tia linda, o que você vai fazer?”.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004. (Coleção paradidáticos).

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Representações sociais de meninos de rua. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 183-207, 1997. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71471. Acesso em 15 fev. 2021.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 75. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

À MARGEM da imagem (Longa). Direção de Evaldo Mocarzel. [*S. l.*], 2002. 1 vídeo (72 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2GTTELpnWXM. Acesso em: 18 mar. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Favelário nacional. *In:* RESENDE, Beatriz (org.). *Rio literário*: um guia apaixonado pela cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 72-85.

ANGIOLILLO, Francesca. A autora de "O Matador" chega ao quarto livro, que tem lançamento em SP no dia 25: Patrícia Melo encara o inferno. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 15 set. 2000. Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1509200006.htm. Acesso em: 09 mar. 2020.

ANTUNES, Arnaldo. *Debaixo d'água*. 2001. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=77. Acesso em: 09 mar. 2020.

ANTUNES, Arnaldo; RUIZ, Alice. *Socorro*. 1996. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=6. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARENDT, Hannah. A permanência do mundo e a obra de arte. *In:* ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 13. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. p. 207 - 216.

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

AS CRIANÇAS de rua e FHC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2 ago. 1998. Editorial. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz02089801.htm. Acesso em: 20 jul. 2020.

ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 5).

ASSIS, J. M. Machado de. A Semana – 1900. *In:* PETRAGLIA, Benito; LIMA, Mariana da Silva; MELLO, Maria Elizabeth chaves de (org.). *Opacam-se vidros*: o olhar de Machado de Assis sobre o Brasil em 50 crônicas da série “A SEMANA”. 1. ed. Curitiba: CRV, 2018.

ATHAYDE, Celso. Periferia: favela, beco, viela. *In:* BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Agenda brasileira*: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 400-407.

AULETE, Caldas. *Aulete Digital - Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*: Dicionário Caldas Aulete. [*online*]. Disponível em: http://www.aulete.com.br/index.php. Acesso em: 18 maio 2020.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Publifolha: Instituto Houaiss, 2018.

AZEREDO, José Carlos de. Texto, sentido e ensino de português. *In:* HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcilia (org.). *Língua e Cidadania*: novas perspectivas para o ensino. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

BARBOSA, Waleska. *Que o nosso olhar não se acostume às ausências*. Brasília, DF: [s.n], 2019.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo: Leya, 2013, 18v. (Coleção Biblioteca Manoel de Barros).

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*: entrevistas. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Meimei. Pai menino. *In:* BASTOS, Meimei. *Um verso e Mei*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017. p. 59-60.

BELCHIOR. A palo seco. *In:* BELCHIOR. *Alucinação*. São Paulo: Universal Music / Polysom, 1976. 1 disco sonoro.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In:* BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BERNARDO, Gustavo. *Conversas com um professor de literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In:* NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BOTERO, Fernando. *El viudo*. 1968. 1 original de arte, óleo sobre tela, 189 × 194.5 cm. Disponível em: https://coleccion.malba.org.ar/el-viudo/. Acesso em: 07 maio 2020.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 09 set. 2020.

BRASIL. *Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990*. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 09 abr. 2020.

BRUM, Eliane. *O olho da rua*: uma repórter em busca da literatura da vida real. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.

BRUM, Eliane. Tartarugas ninja emergem dos subterrâneos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1 maio 1993, ano 29, n. 10.114. Cidades. p. 34. Fotografia de Genaro Joner.

BRUM, Eliane. “Mãe, onde dormem as pessoas marrons?” *El País*. 22 jun. 2015. Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/22/opinion/1434983312_399365.html. Acesso em: 01 fev. 2021.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BULFINCH, Thomas. Pégaso e a Quimera. *In:* BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 153-155.

BUTLER, Judith. Tortura e a ética na fotografia: pensando com Sontag. *In:* BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo:* crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, Judith. Violência, luto, política. *In:* BUTLER, Judith. *Vida precária*: os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 39-72.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. Machado de Assis e as Referências ao Leitor. *In:* CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Ensaios machadianos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. p. 63-79.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. *In:* CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In:* CANDIDO, Antonio et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Rio de Janeiro: Editora da Unicamp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In:* NOVAES, Adauto *et al*. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CIRANDA DE FILMES. *Roda de conversa*: Mediador de Mundos. 2016. Disponível em: http://cirandadefilmes.com.br/br/olhar/56-Roda-de-conversa-Mediador-de-Mundos. Acesso em: 21 dez. 2020.

COLASANTI, Marina. De quem são os meninos de rua? *In:* COLASANTI, Marina. *Melhores crônicas*: Marina Colasanti. Marisa Lajolo (org.). 1. ed. São Paulo: Global, 2016. p. 69-71.

CORTÁZAR, Júlio. *Aulas de literatura*. Tradução de Fabiana Camargo. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COUTINHO, Fernanda. *Representações da infância na literatura*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. Disponível em: http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/3-cronicas/13-representacoes-da-infancia-na-literatura. Acesso em: 15 mar. 2021.

EMICIDA. 2019. Clipe oficial. Silêncio: uma introdução ao álbum AmarElo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=03gxUwFXuhc. Acesso em 10 set. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.

EVARISTO, Conceição. O ponto de partida da escrita: ocupação Conceição Evaristo. 2017b. Entrevista concedida ao Itaú Cultural. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/. Acesso em: 29 out. 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*: o minidicionário da língua portuguesa. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A incontornável distância do olhar: figurações do personagem marginal no cinema. *In:* FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (org.). *Modos da Margem*: figurações da marginalidade na literatura brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 374-395.

FILHOS da Rua. *As dores e sonhos de meninos e meninas que dormem e trabalham nas ruas*. EBC. TV Brasil. Reportagem de Ana Graziela Aguiar. [s. l.], 2019. 1 vídeo (57 min.). Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/caminhos-da-reportagem/2019/03/filhos-da-rua. Acesso em: 23 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. *In:* FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira*: sobre literatura. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 77-135.

FRAGA, Denise. Medo e vergonha. *Folha de S. Paulo.* São Paulo, 08 jan. 2013. Colunistas. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/colunas/denisefraga/2013/01/1211244-medo-e-vergonha.shtml?origin=folha. Acesso em 16 fev. 2021.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se complementam. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 57. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. *In:* FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 53-66.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 1. ed. digital. São Paulo: LeLivros, 2013.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. O repertório dinâmico das cores na mídia: Produção de sentido no jornalismo visual. *In:* ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2006. Disponível em: http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos.html. Acesso em: 29 dez. 2020.

GULLAR, Ferreira. Barroco, olhar e vertigem. *In: Artepensamento*: ensaios filosóficos e políticos. IMS. 1988. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/barroco-olhar-e-vertigem/. Acesso em: 13 set. 2019.

GULLAR, Ferreira. Poema brasileiro. *In:* GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 2012. p. 53.

HOLLANDA, Chico Buarque de. As Caravanas. *In: Caravanas*. [CD] Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.

HOLLANDA, Chico Buarque de; HIME, Francis. Pivete. 1978. Clipe da canção – Especial da TV Bandeirantes. Programa exibido em 25 dez. 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O5dKggN0arA&list=RDO5dKggN0arA&start_radio=1. Acesso em 16 ago. 2021.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2011.

IACONELLI, Vera. Campanhas pela infância erram: pontos cegos na priorização dessa fase precisam ser considerados. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 19 out. 2020. Colunas e Blogs. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2020/10/campanhas-pela-infancia-erram.shtml. Acesso em: 22 jan. 2021.

KAUR, rupi. *Outros jeitos de usar a boca*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2017.

KAUR, rupi. *O que o sol faz com as flores*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

LAGO, Angela. *Cena de Rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAGO, Angela. Palavra desenhada: Escritores Ilustradores. Entrevista concedida ao Programa Super Libris – Sesc TV, em 02 ago. 2017. Disponível em: https://sesctv.org.br/programas-e-series/superlibris/?mediaId=1f6ce7f73ad5b554b1258d491589d64c. Acesso em: 28 dez. 2020.

LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini; NASCIMENTO, Maria Livia do. Infância e Cidade: inventar espaços e modos de viver. *Fractal*, *Rev. Psicol*., Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 257-265, ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922016000200257&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 ago. 2020.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p 19.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Secretaria de Cultura, 1990. Folhas soltas.

LISBOA, Antonio Marcio Junqueira. As raízes da violência. *Revista de informação legislativa*, Senado Federal, Brasília, v. 44, n. 176, p. 69-79, out./dez. 2007. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/137572. Acesso em: 30 dez. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MEIRELES, Cecília. O menino azul. *In:* MEIRELES, Cecília. *Cecília de bolso*. Fabrício Carpinejar (org.). Porto Alegre: L&PM, 2014. p. 150, 151.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. *In:* MELO NETO, João Cabral de. *O rio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 73-121.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Patrícia. Conversa com Patrícia Melo. Entrevista concedida ao *Projeto Poesia, Ficção e Crítica* – Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 03 ago. 2021. Disponível em: https://youtu.be/cvxrk-6HQ7U. Acesso em: 11 ago. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOCARZEL, Evaldo. O mundo tem fome de ações organizadas: estetização da miséria, roubo da imagem e realidades de um Brasil ainda desconhecido pelo cinema engajado de Evaldo Mocarzel. Entrevista concedida a Maria Lígia Pagenotto. *Revista Ocas,* São Paulo, ano 10, n. 78, p. 22-25, jul./ago. 2011.

MOISÉS, Massaud. A *criação literária*: poesia e prosa. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

MORAES, Vinícius de. O exercício da crônica. *In:* MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*: volume único. Eucanaã Ferraz (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 615-616.

MORAES, Vinícius de. O poeta aprendiz. *In:* MORAES, Vinícius de. CICERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã (org.). *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 194-196.

MOSKA, Paulinho. Por Acaso – Zélia Duncan e Paulinho Moska. Entrevista concedida ao *Programa Por Acaso* – Zé Maurício Machline, em 23 out. 2019. Disponível em: https://youtu.be/y9K1TOm1tR4?t=1674. Acesso em 29 dez. 2020.

MOSKA, Paulinho; LENINE. *Relampiano*. 1999. Disponível em: http://www.lenine.com.br/discografia-lenine/na-pressao/. Acesso em: 28 dez. 2020.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1955.

NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O COMEÇO da vida (Teaser: negligência). Direção de Estela Renner. São Paulo: Maria Farinha Filmes. 2016. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://ocomecodavida.com.br/negligencia/. Acesso em: 22 jan. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. 3. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção passando a limpo).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o morro e o asfalto*: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

PENINA, Mayara. 'Perguntar para uma criança o que ela quer ser é uma ofensa'. *In: Lunetas*. 2016. Disponível em: <https://lunetas.com.br/perguntar-para-uma-crianca-o-que-ela-quer-ser-e-uma-ofensa-isso-e-apagar-o-que-ela-ja-e/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 104. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

REIS, Luis; BARBOSA, Haroldo. Notícia de jornal. 1961. *In:* WIRTTI, Nina. *Joana de Tal*. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2012. 1 CD. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jwoodWKp_NM. Acesso em: 16 dez. 2019.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. *Encontros*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 63-85, 2013. Disponível em: https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/328. Acesso em: 23 jan. 2021.

RIEDEL, Dirce Côrtes. A escola na literatura. *In:* VIEGAS, Ana Cláudia (org.). *Viver Literatura*: ensaios e artigos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 239-255.

RIEDEL, Dirce Côrtes. Meninos de Romance. *In:* RIEDEL, Dirce Côrtes. *Meias-Verdades no Romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. p. 93-130.

ROCHA, João Cezar de Castro. Capitães da areia e da periferia. *In:* ROCHA, João Cezar de Castro. *Por uma esquizofrenia produtiva*: da prática à teoria. 1. ed. Chapecó: Argos, 2015. p. 248-251.

ROCHA, João Cezar de Castro. Crônica: o gênero da ágora brasileira. *Revista Brasileira*. Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, n. 78, p. 111-126, 2014.

ROCHA, Ruth. *Os direitos das crianças segundo Ruth Rocha*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RUFINO, Joel. *Saber do negro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. *Quadrant*, São Paulo, n. 27, p. 127-152, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. *In:* SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre:* crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In:* SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SASSE, Pedro Puro; FRANÇA, Julio. Entrevista com Patrícia Melo. *Revista Abusões*. n. 03, v. 03, ano 02, 2016. p. 245-254. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26220. Acesso em: 11 ago. 2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Marginalidade, exclusão e identidade autoral. *In:* MOITA LOPES, Luiz Paulo da.; BASTOS, Liliana Cabral (org.). *Para além da identidade*: fluxos, movimentos e trânsitos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.167-179.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento*: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. E-book. Disponível em: https://morula.com.br/produto/encantamento-sobre-politica-de-vida/. Acesso em: 12 jan. 2021.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Princípios, 166).

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

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAPETE vermelho. Direção de Luiz Alberto Pereira. [s. l.], 2005. 1 vídeo (102 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W0rglpEaQ0k. Acesso em: 27 mar. 2020.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIDA de 12 meninos no esgoto de Porto Alegre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1 maio 1993, ano 29, n. 10.114. Capa e miolo, p. 34.

WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

APÊNDICE – As imagens que precederam a escrita

Se você vier me perguntar por onde andei
no tempo em que você sonhava [...]
Belchior

Figura 10 - Texto mural: leituras anteriores à escrita da tese

FONTE: Arquivo pessoal

ANEXO A – “é quando ainda” (*Quarenta clics em Curitiba* – Paulo Leminski)

Figura 11 - “na mais tenra infância”

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

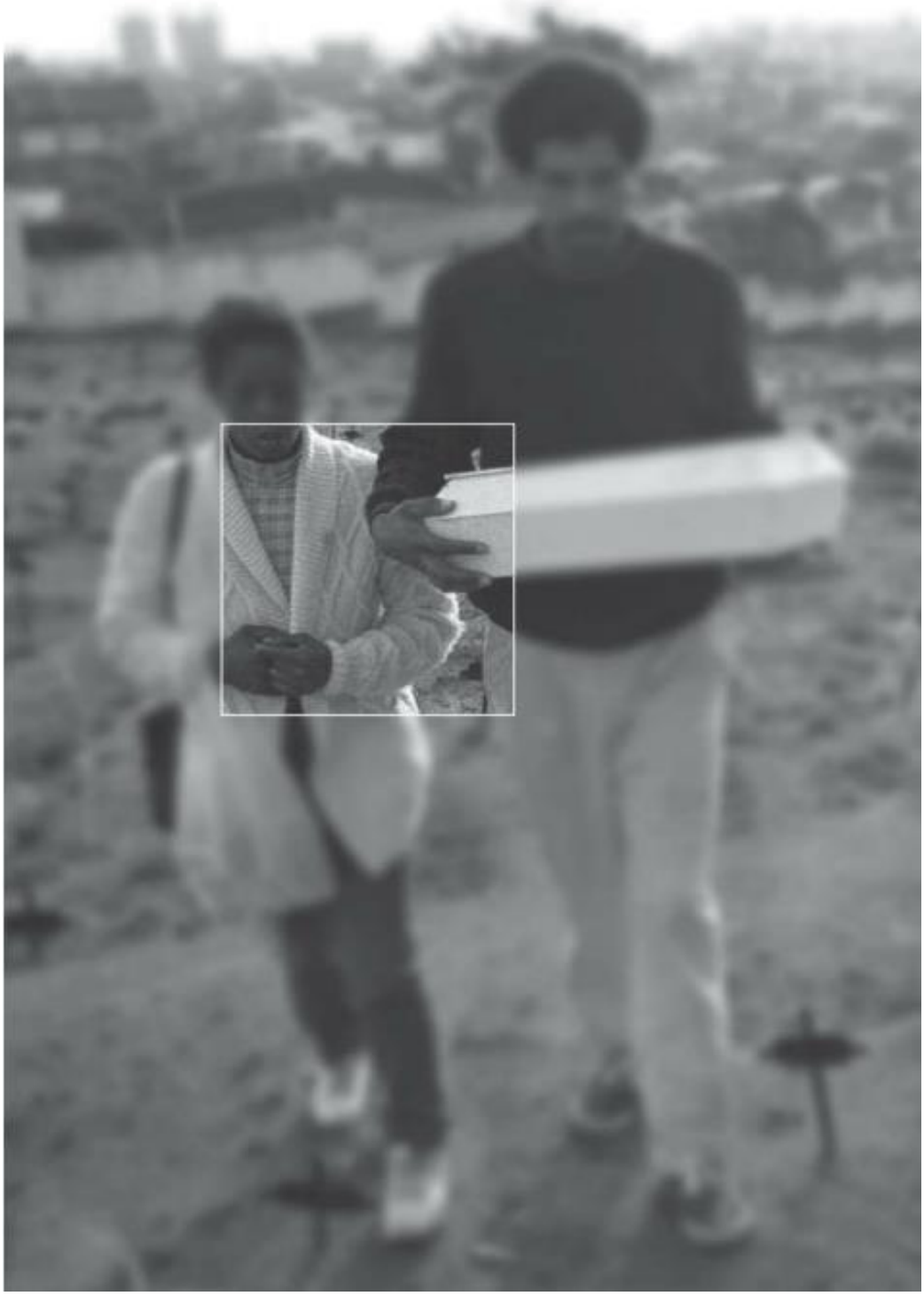
os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia

é quando
ainda se chora
é quando
ainda se revolta
é quando
ainda

Fonte: LEMINSKI; PIRES, 1990, folhas soltas.

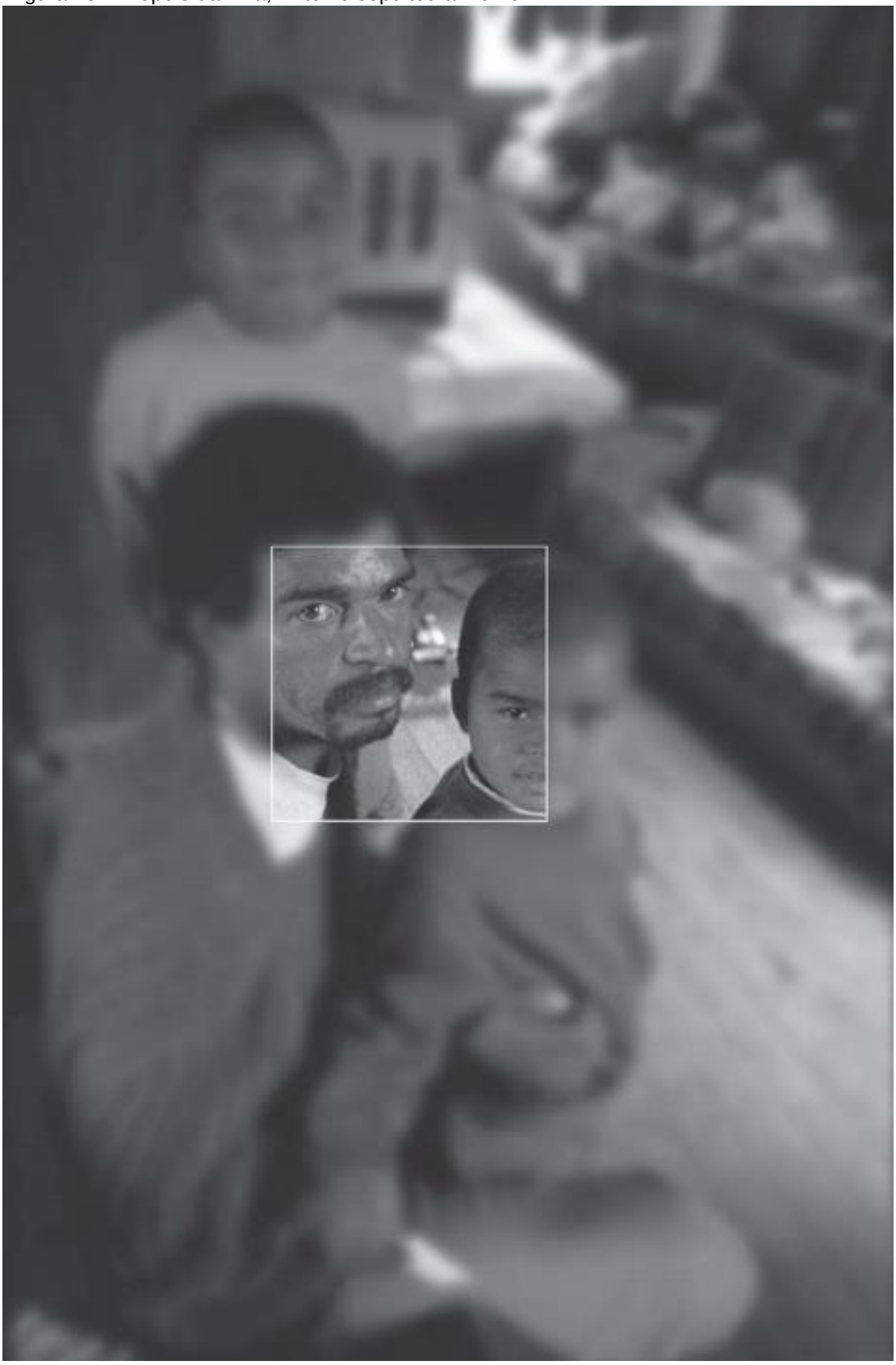
ANEXO B – “Toda fotografia é puro anseio por permanência” (*A vida que ninguém vê*. Eliane Brum)

Figura 12 - “Enterro de pobre”



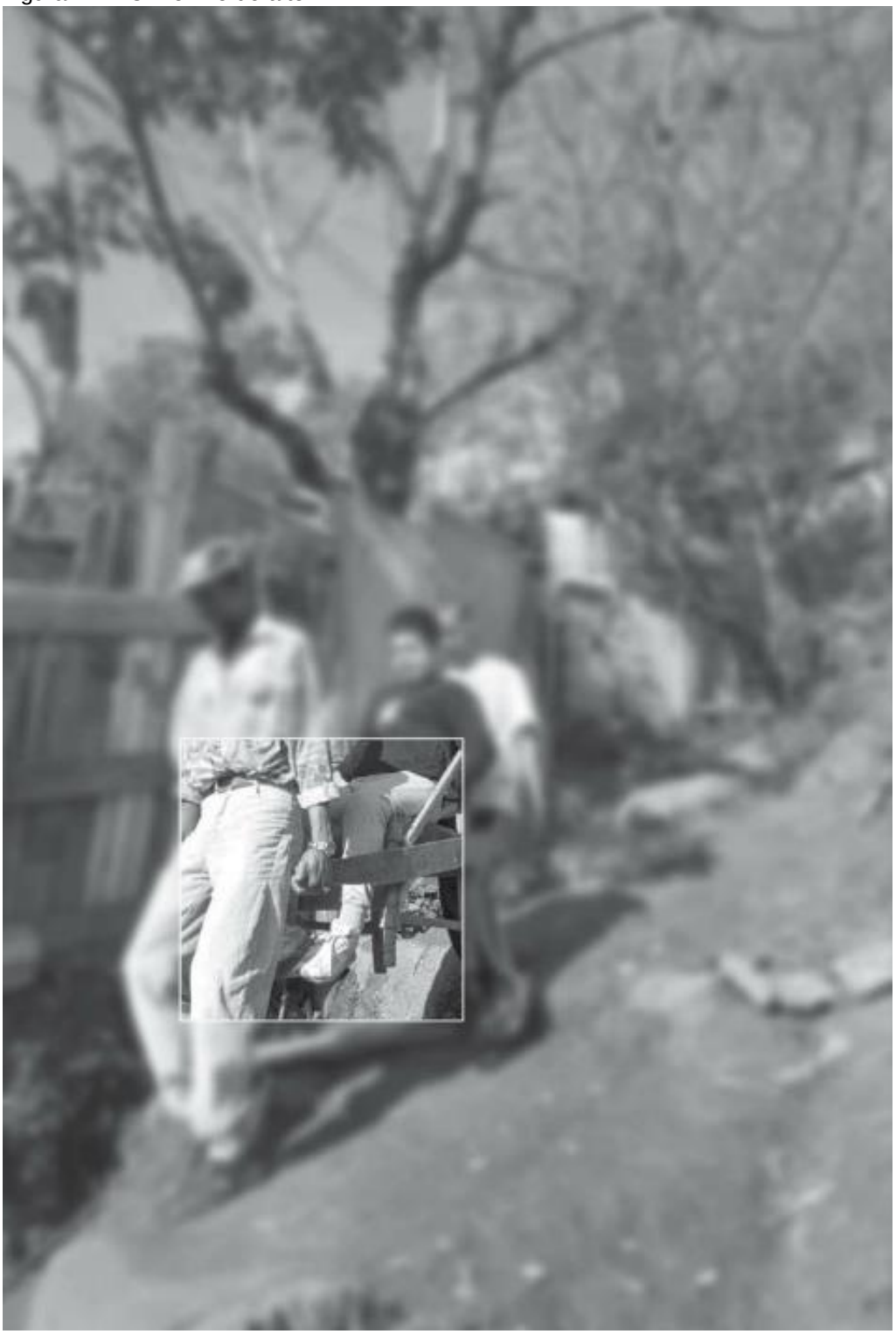
Fonte: BRUM, 2006, p. 34. Fotografia de Genaro Joner.

Figura 13 - “Depois da filha, Antonio sepultou a mulher”



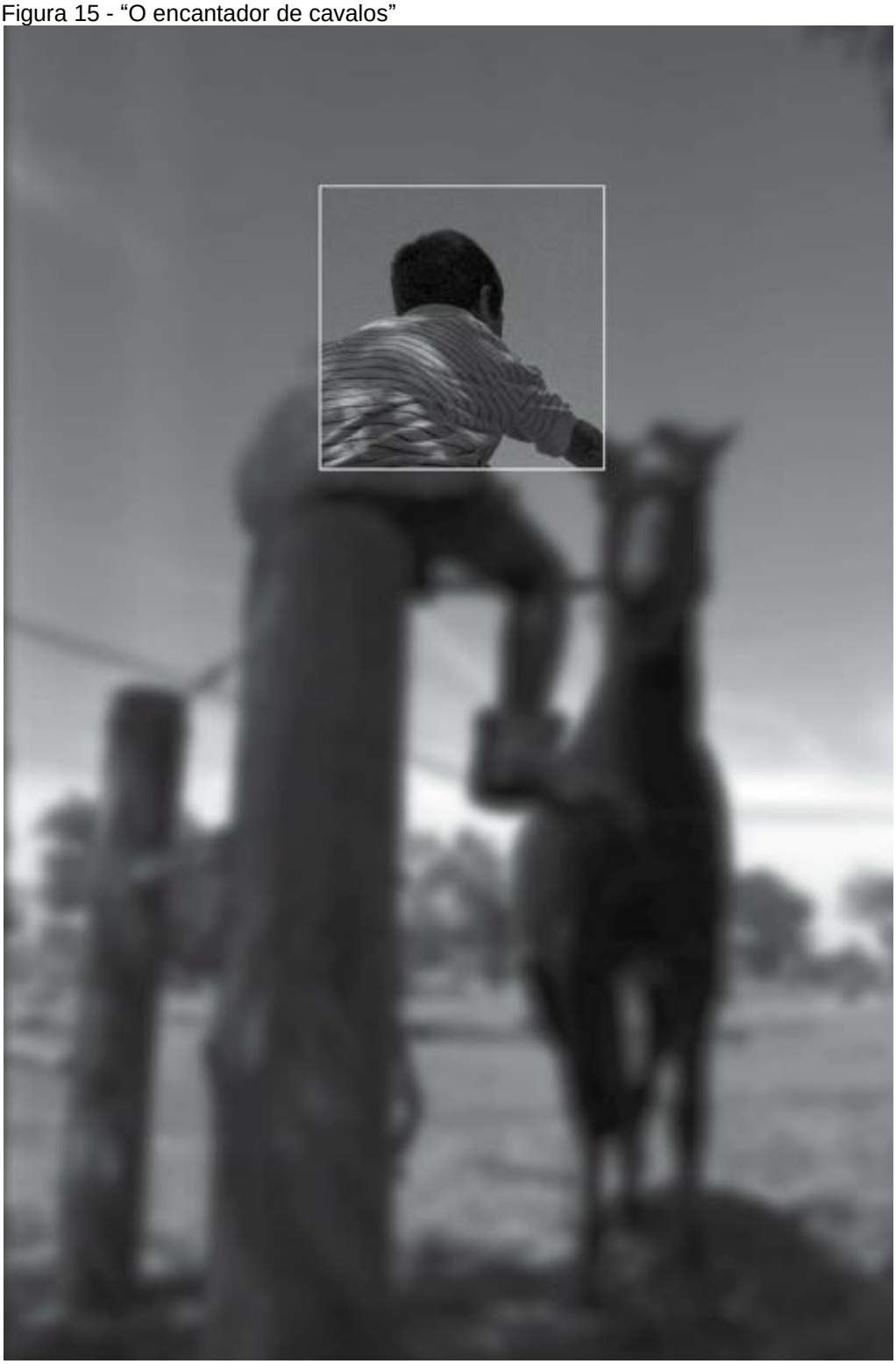
Fonte: BRUM, 2006, p. 164. Fotografia de Emílio Pedroso.

Figura 14 - “O menino do alto”



Fonte: BRUM, 2006, p. 70. Fotografia de Genaro Joner.

Figura 15 - “O encantador de cavalos”

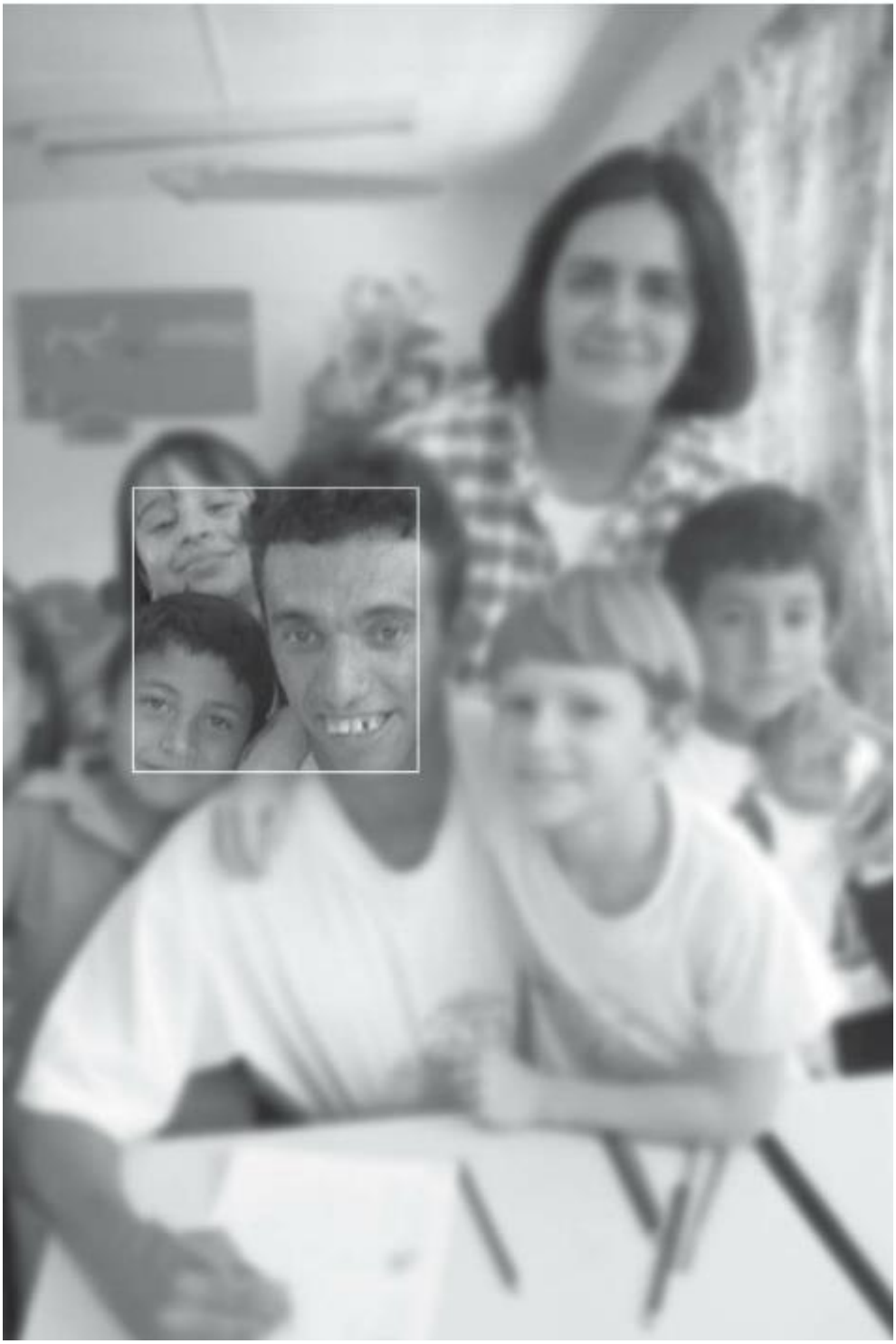


Fonte: BRUM, 2006, p. 83. Fotografia de José Doval.

Figura 16 - “Sinal fechado para Camila”

Fonte: BRUM, 2006, p. 124,125. Fotografia Paulo Franken.

Figura 17 - “História de um olhar”



Fonte: BRUM, 2006, p. 21. Fotografia de André Feltes.

ANEXO C – “Viram nos jornais? [...] a foto de um menino favelado, a mão em concha, cheia de projéteis” (*Inferno*. Patrícia Melo)

Figura 18 - Crianças mostram balas disparadas após uma operação policial

Crianças mostram balas disparadas e toalha manchada de sangue após uma operação policial na favela do Rio de Janeiro em Mangueira em 2017. Foto: Fabio Teixeira / Agência Anadalu / Getty Images

Fonte: RioOnWatch.org. Disponível em: https://rioonwatch.org.br/?p=43419#prettyPhoto. Acesso em: 15 jul. 2020.

Figura 19 - “Conta por que você fugiu de casa”: mão em concha e um projétil

Fugiu de casa para escapar de uma guerra que produz balas de fuzil em profusão e alicia cada vez mais crianças (Foto: Stefano Martini/ÉPOCA)

Fonte: Revista Época. Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/01/traficantes-cariocas-recrutam-e-armam-criancas-cada-vez-mais-novas-para-o-crime.html. Acesso em: 15 jul. 2020.

Figura 20 - Bicicleta e parede furada por balas compõem realidade

Além de João Pedro, no último ano Ágatha Félix, de 8 anos, Kauê Ribeiro dos Santos, de 12, e Kauan Rosário, de 11 anos, foram mortos num contexto de operação policial

Fonte: BBC News Brasil. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882. Acesso em: 15 jul. 2020.