

**No jardim da casa abandonada:
sobre a infância e seu papel na literatura brasileira contemporânea**

Anderson Luís Nunes da Mata (UnB)

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

1. A infância está encurralada. Não apenas no sentido de que corre riscos, mas está sendo posta contra a parede, a fim de que dela se extraia uma definição. As discussões sobre o tema começaram a surgir com mais força a partir do final do século XIX, mas é na segunda metade do século XX que historiadores, filósofos e sociólogos se voltaram para o tema com mais atenção. A literatura, também a partir do século XIX, eleva a criança à condição de protagonista, conferindo-lhe o status de *persona* narrativa. No entanto, os estudos acerca da representação da infância na literatura são escassos. A presença da infância na literatura, entretanto, apesar de rara, é de grande relevância para a compreensão da mesma.

A despeito de sua frequência nas narrativas, penso ser bastante significativo pensar o papel que a infância exerce, como um modo de representação, nestas obras. O escopo desse trabalho vai se restringir à análise de um conto, mas pretende dar conta de um dos tipos de relação estabelecidos entre narrador e infância na literatura brasileira contemporânea, relacionando-o tanto com a prática social.

Voltando à importância da infância na literatura, destaco aqui o trabalho de Judith Plotz (1999) de investigação sobre a importância da infância para o imaginário romântico. Segundo ela, “nós, românticos contemporâneos do século XX, ainda não esgotamos as possibilidades dessas vívidas imagens do século XIX” (1999, p. 161), criadas pelos artistas românticos. Ela chama a atenção para a associação do espírito infantil com o artístico, para o fato da criatividade e liberdade infantis serem um objetivo a ser alcançado pelo criador. Além disso, a criança é, segundo Kennedy (1999, 84), a partir do Iluminismo, que marca de forma decisiva toda a modernidade, um ente comparável ao selvagem. Segundo ele, “o adulto ‘emancipado’ do Iluminismo (...) para obter controle, a criança e o ‘nativo’, ambos representando a vida instintiva, apetite, prazer, o corpo – isto é, a transgressão – devem ser excluídos e subjugados”. A exclusão dos nativos, como sabemos, não se dá por meio de seu apagamento, mas de sua glorificação transfigurada segundo os interesses dessa mesma intelectualidade, num momento posterior, o Romantismo. Esse papel romantizado da infância na literatura, como destaca Plotz, ainda não foi superado, ao contrário do que já ocorre com a representação pitoresca do nativo.

O conto que será analisado neste ensaio busca uma alternativa a esse ponto de vista idealizado da infância, sem se descolar dele completamente. A narrativa em questão é “Éramos todos bandoleiros”, de Nelson de Oliveira, publicado originalmente na coletânea *Naquela época tínhamos um gato e outros contos* (1998). Narrado em primeira pessoa, ele trata de uma tarde na vida de um grupo de garotos. Há dois momentos muito distintos no conto, no que se refere à matéria e ao ritmo da narração: as brincadeiras, a fantasia e a volta para casa, uma volta à realidade. A primeira parte prepara o leitor para a segunda, antecipando e conduzindo a interpretação do que será narrado a seguir, até porque o leitor é levado a acompanhar o processo de construção de significado do narrador.

2. Marcada por um lirismo quase nostálgico, a primeira parte do conto de Nelson de Oliveira, narra, no imperfeito (tempo por excelência do brincar) uma sucessão de

brincadeiras vividas por uma criança. As imagens marcadas por elementos como “vento”, “grama molhada”, “longas cavalgadas”, “jardim”, odores são componentes de uma dinâmica que, de alguma forma, se contrapõe à idéia da nostalgia da inocência e alegria da infância, normalmente associada a esse tipo de narrativa que o autor adota (Bachelard, 1988, 129-37). Essa dinâmica subjacente é evocada em meio às já citadas imagens líricas evocando a problematização da crise da infância e as relações de ruptura e continuidade entre o velho e o novo, o atraso e o progresso, acompanhados por suas consequências.

“Dênis, sobrenome Pênis, estava encurralado.” Com essa frase o narrador principia o conto, introduzindo o leitor no ambiente da brincadeira mocinho-bandido, e já sugerindo a condição daquelas crianças: o encurralamento. Adiante, o narrador descreve uma brincadeira violenta, na qual, a cada momento os meninos elegem um inimigo e o perseguem. Num conto que trata de intolerância, a necessidade de, no espaço da fantasia, as crianças não se livrarem da necessidade de estabelecer uma vítima a ser abatida já é sintoma do quanto o novo, representado pelas crianças, tem a perpetuar do arcaico. Ao final dessa primeira parte, eles brincam de ser índios e o narrador afirma: “Índios, voltávamos sobre nossas pegadas para dentro do mato.” O movimento de fazer o caminho de volta para o mato, um recuo, é o que se segue ao encurralamento. Ao voltar sobre os próprios rastros, os meninos regredem naquilo já se evoluiu, retornam para um ponto de partida. A criança, juntamente com o índio, representaram no imaginário romântico a personificação da pureza, como já foi dito. Aqui, os dois elementos estão fundidos em um só sujeito, mas o efeito procurado não é apenas o de evocar os sentimentos primitivos, puros, mas apresentar também uma espécie de retrocesso. Até mesmo porque eles também estão juntos numa outra categoria, a de colonizados. A idéia de um mundo adultocêntrico em que a infância sofre uma espécie de colonização dialética, defendida por Kennedy (1999), é análoga à posição histórica dos índios no papel de colonizados.

Logo nos primeiros parágrafos o narrador os descreve “cavalcando contra o vento”, “entre as bostas dos bois, sufocados pelo cheiro”. Dois elementos têm de ser considerados aí. Um deles, o sufocamento, é análogo ao já citado encurralamento. Aqui, no entanto, ele é causado pelos excrementos dos animais. Mais uma vez, a idéia dos aromas que evocam a infância e inspiram os poetas e seus leitores, trabalhada por Bachelard (1988), é contestada na narrativa. O aroma das bostas dos bois, que poderiam até imprimir a nostalgia do campo, aqui provoca um sufocamento. A idéia de um limite para esses meninos começa a ser dada nessa imagem opressora do ambiente pelo qual circulam. Se para Kennedy (1999, 82) a criança representa a condição-limite do humano, desde Aristóteles e Platão, aqui elas são limitadas pelas condições. O segundo é o movimento contrário à expectativa acerca das crianças, a partir da metáfora “contra o vento”. Se o ambiente está sendo utilizado para dar o tom do “sufocamento” dos meninos, ele também serve, na imagem do vento, para mostrar em, ou contra, que direção eles se encaminham. O vento, ar em movimento, está na direção contrária àquela que os meninos buscam, é a atmosfera vigente movimentando-se na direção oposta à dinâmica esperada pelos garotos.

O espaço também tem papel fundamental na imagem que, de alguma forma, sintetiza, nesta primeira parte, o sentimento de atraso que esses meninos estão passando e que já os incomoda, como foi mostrado de algumas imagens acima. Vejamos o trecho:

“Novamente exaustos, parávamos para respirar, deitados no jardim da casa abandonada, à sombra. Nenhum de nós dizia nada. Apenas respirávamos a velha configuração de nuvens, no céu ainda vermelho, assimilando sem muito interesse as gotas de suor que escorriam pelas nossas testas e braços.

Meia hora depois, cem anos haviam se passado. Não éramos bandoleiros, não estávamos no Texas. Estávamos em casa, quietos e sem vida.”

Os meninos pausam a brincadeira, até aí ininterrupta, para um descanso. Fora da esfera da fantasia, o narrador se diz deitado no “jardim da casa abandonada”. É significativo que ele se situe no adorno de um espaço sob os cuidados de ninguém. O jardim, como tal, inexistente, uma vez que não há adorno em espaços relegados ao abandono. A imagem, que poderia evocar uma beleza, pelo espaço em que se situa, é de um total desalento. O menino não está deitado em um jardim, mas sobre seus escombros. A consciência de uma modernidade (representada pela casa e o jardim, obras de elaboração humana) estagnada emerge da narrativa neste ponto. Daí ele diz “respirar a velha configuração de nuvens”, o que mais uma vez faz referência a um lugar comum das narrativas de retorno à infância, mas que, na seqüência em que surge no texto, acaba por ganhar contornos dilacerantes, para utilizar o termo cunhado por A. Candido (2003, 162) para a transfiguração literária desse tipo de consciência na literatura brasileira, afastada do naturalismo de base empírica, mas imbuída de um profundo espírito crítico. O menino, deitado sobre escombros *respira* o arcaico, contra o qual sua própria juventude se impõe. A “velha configuração de nuvens” é o que causou “o abandono da casa”. São as práticas sociais arcaicas que tanto contradisseram, mas não impediram a modernização do país. No entanto, “as idéias fora do lugar” de que fala Schwarz (1977) acerca do Brasil no século XIX, acabaram por emperrar qualquer tentativa de avanço. A casa, ambiência deste momento da narrativa para os meninos, está abandonada, e o ar, irrespirável. Está abandonada porque narra uma modernidade que não se completou, impedindo-nos a entrada plena no mundo ocidental moderno. Resquícios da colonização européia ecoam aqui numa colonização que não se faz fisicamente presente como a portuguesa, mas que trabalha, no mundo do capital virtual, à distância. A insistência nas narrativas das brincadeiras de uma inspiração cinematográfica no faroeste, de matriz obviamente norte-americana, é trazida à tona nesse momento chave pela declaração que eles sabiam que cem anos haviam se passado, e eles não estavam no Texas. Esses cem anos, no entanto, não se passaram de fato. Pois a casa que fora construída com seu jardim estava abandonada, e ocupada pelos sujeitos desse novo século.

A situação de atraso é ainda ilustrada, nessa primeira parte do conto, pelas caçadas do narrador e do irmão. A fim de alimentar seus porquinhos-da-índia, animais de estimação do narrador, os meninos vão em busca de alimento. O método utilizado para explorar é bastante ilustrativo. “Minha faca era bem afiada. Mas quase não havia mais capim a ser cortado naquele terreno. (...) Para não ter de sair à procura de outro terreno, eu, aos poucos, ia me enfronhando cada vez mais no mato, em busca de novos tufos de capim.” A exploração sem planejamento a longo prazo, traço marcante da colonização do Brasil pelos portugueses, é o método utilizado pelo narrador para conseguir o alimento para seus animais. O irmão caçula do narrador demonstra preocupação com a escassez de alimento para os animais, ao que responde ao questionamento do irmão acerca do assunto: “Comem tudo o que você deixar para eles comerem. (...) Comem até a barriga estourar, se você deixar. Depois, cagam por toda parte. Isso, o dia todo: comer, cagar, comer, cagar.” Não só o “dono” é irresponsável na exploração, mas também aqueles que estão sob sua posse não dispõem de discernimento para o consumo. Os porquinhos-da-índia encerram os símiles das brincadeiras no imperfeito: “Éramos todos porquinhos-da-índia.” Se pensarmos nessa metáfora, voltamos ao problema da dependência e da alienação dos colonizados, aqui porquinhos-da-índia, crianças, índios. Os colonizados estão, entretanto, apreensivos, como já declarei, encurralados, e, como o narrador completa: “corríamos através dos muros, das

paredes de uma casa abandonada, desaparecíamos atrás de uma árvore ou de um barranco qualquer, ou atrás de um monte de areia, respirávamos com violência, fugindo de nossas próprias sombras, nascíamos e morríamos à procura de um esconderijo (...)” A procura dos limites, representados aqui por muros e paredes, está relacionada ao ímpeto opinativo das crianças, como sujeito de sua própria infância, contribuindo para a construção social de sua própria existência, sempre em diálogo com a tradição e com os discursos adultos voltados para si, muito embora, as existências voltadas para a busca de um esconderijo, um espaço seguro, mas nos bastidores, revele a impotência dos habitantes da “casa abandonada” diante da “velha configuração de nuvens”. Esse ímpeto, entretanto, é o *novo* que se impõe, no decurso da narrativa, por meio das imagens, como a opção à ordem social vigente.

O momento que marca o final do que chamei de primeira parte do conto é bastante claro na oposição entre o atraso e a modernidade:

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

Os meninos correm sobre os trilhos de uma locomotiva, objeto que na narrativa servirá de metáfora para a modernidade. A seqüência céu (imagem já associada à ordem social vigente, e arcaica), casas antigas (a casa já tendo sido utilizada como imagem do espaço do abandono) e locomotiva, é a apresentação dos três elementos que sustentam a narrativa: as práticas sociais históricas ainda arcaicas, o Estado numa situação de abandono e a modernidade que se instala sem pedir passagem, tampouco exclusividade. O barulho ensurdecidor da locomotiva demonstra a supremacia desse elemento sobre os demais, mas não os apresenta como excludentes. A modernidade se instala e convive com o arcaico, não pacificamente, uma vez que, como já vimos, as crianças estão numa situação limite.

3. Com o “barulho ensurdecidor” a primeira parte da narrativa é encerrada. Em seguida, a personagem Giba é introduzida. Sua aparição marca o fim da brincadeira e o retorno de cada um dos meninos para *casa*, palavra já investida de um significado específico na narrativa, que deve ser levado em consideração aqui. Sua presença encerra a fantasia. Já vimos que, na narrativa, as imagens da fantasia estão repletas de realidade devido aos sentidos que evocam. Na presença de Giba, entretanto, o narrador decreta: “deixávamos de ser qualquer outra coisa que não fosse nós mesmos. Andando ao seu lado, não voávamos, não corríamos, não subíamos em árvore. As nuvens eram nuvens, as pedras, pedras, as casas, casas, e nós, simples mortais, ficávamos condenados à irreabilidade cinzenta do dia-a-dia.” Se na fantasia, muito da realidade estava expresso, aqui, o dia-a-dia se apresenta como irreal. Seguindo o raciocínio de Bachelard, é no passado rememorado (das memórias inventadas) que o adulto, já no quarto final da vida, compreende a solidão criativa da infância. Com um ponto de vista bastante alinhado com aquele atribuído aos românticos, Bachelard vai além e, trazendo a psicanálise à tona, invoca a infância como fonte de inspiração para a reflexão do adulto. Mas a infância não é aquela da memória real, mas da memória que não tem “compromisso com calendário”. Essa memória é a que ocupa a primeira metade da narrativa. Na segunda, em que se ocupa linearmente de fatos concretos, o narrador busca transfigurar o choque de realidade do menino por meio do contato com o amigo Giba, que provoca o retorno para “casa”, espaço que limita, devido a suas características arcaizantes o ímpeto criativo das crianças. O menino não é ainda capaz de absorver as nuances da

realidade. Giba ainda é incompreensível para ele. A narrativa busca o momento do reconhecimento.

Aqui, vale ressaltar o fato de Giba ser negro. Assim o narrador descreve o colega: “Giba era preto e usava óculos. Não era um cara muito inteligente, mas também não era nosso amigo.” A primeira característica a ser ressaltada é a cor da pele de Giba, em seguida ele é classificado como um sujeito mediano. No entanto, mais adiante, saberemos que a família de Giba goza de uma condição econômica superior àquela do narrador, o que é definidor do sentimento de inveja que o narrador sente, mas que sabe ser de alguma forma ilegítimo devido à condição histórica de subalternidade dos negros, isto é, não são sujeitos a serem invejados. O funcionamento da ordem social em termos de senhores (meninos brancos) e escravos (meninos negros), facilita a expressão de um sadismo exacerbado, que Freyre (2002) destaca ser tipicamente brasileiro. Tipicamente brasileira ou não, a ordem social observada pelo historiador na sociedade brasileira colonial sofreu pequenas transformações no que se refere à disseminação da pobreza, e também à mobilidade social. Aqui os meninos, todos porquinhos-da-índia, como o próprio narrador declara, esperando o alimento que não vem, famintos e apáticos, são peças não de um quadro que retrata a mobilidade social dos negros, mas que apresenta a homogeneização da pobreza. Ainda imerso na “velha configuração das nuvens”, o narrador encontra dificuldades em aceitar essa nova ordem social, mas sabe que o *status quo* que sustenta sua existência é baseado na convivência, ainda que conflituosa, das duas ordens – moderna e arcaica: “para se manter vivo, era muito importante perceber a aproximação do trem e sair da trilha (da locomotiva) o mais rápido possível”. Assim, ele pratica o sadismo típico de uma relação senhor-escravo que já não se sustenta mais na realidade. Se a chegada da modernidade no Brasil sofreu os percalços incuráveis de ter de conviver com o escravagismo, hoje junta-se a ele o pensamento ainda calcado na aristocracia colonial que não é mais possível na realidade, evocando, atitudes intolerantes.

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

A consciência de que trilham o mesmo caminho desse narrador adulto voltando os olhos para uma experiência de infância é o núcleo do clímax do conto. Ele, o irmão caçula e Giba seguem, acompanhando os trilhos do trem, nos quais vêem presa uma bicicleta de um velho com quem eles se deparam. A imagem do arcaico e do novo, prestes a ganhar espaço, evocadas nas construções narrativas e descritivas da primeira parte do texto, em que um sentimento de insatisfação e um certo ímpeto de mudança são sufocadas por uma ordem social arcaica e inadequada ocasionando um recuo, um retrocesso, é novamente trazida à tona aqui. O velho tem à sua espreita a locomotiva: “Um velho, numa bicicleta estava parado na calçada ao lado dos trilhos. Media com atenção as manobras da locomotiva.” O narrador e Giba para observar a luta do velho contra os trilhos para escapar da locomotiva. De longe, os dois compartilham, com uma certa apatia e conivência a iminente derrota do velho. Ele diz observar a noite, isto é, o desfecho de algo. Como anoitece, o narrador declara que “estava escuro o suficiente para que, dentre as milhares coisas presentes ao nosso redor durante o dia, não pudessemos distinguir muito mais que nossas próprias caras e um pedaço dos trilhos e

da trilha que se perdia numa curva fechada.” Ele sequer ainda vêem o velho, apenas observam o trilho que faz uma curva fechada, depois da qual há o desconhecido. A fixação unicamente nessa imagem, de alguma forma, traduz a sedução provocada por esse desconhecido, esse desejo de desbravar o caminho que será trilhado pela locomotiva, símbolo de progresso.

A experiência que os meninos, tão diversos e tão próximos, compartilharão atinge seu paroxismo quando a locomotiva avança sobre o velho. De encurralados, os meninos passam a observar o encurralamento do velho, que tem “os olhos incrivelmente abertos, imobilizados entre a cerca de arame farpado e a parede de aço, perfeita, poderosa, a cem quilômetros por hora”. A perfeição da parede do trem em contraposição à rusticidade do arame farpado imprensam o velho e fazem-no observar de perto o avanço da locomotiva, do progresso. A impassibilidade da locomotiva, que não observa quem está em seu caminho, e avança à revelia do velho, ou mesmo dos meninos, é a síntese desse progresso que os sujeitos não podem acompanhar, que surge senão como promessa que não se cumpre, deixando para trás, maravilhados ou assombrados aqueles por quem passa. O narrador constrói aí então um apanhado de imagens que, antes de tudo, principiam com a seguinte declaração: “Então aconteceu uma coisa maravilhosa”. O contato desses meninos não com a morte, mas com a derrota do velho dão ao narrador a noção de multiplicidade, da realidade das ambivalências: “Éramos o céu e a própria noite, a escuridão, éramos assassinos e heróis, todas as coisas e nenhuma, ao mesmo tempo. Eles se associam assim ao velho na “noite”, desfecho de um tempo, sentem-se no “céu”, que já fora tratado como o espaço em que residem a velha configuração das nuvens. Eram também “o vento, as árvores e toda aquela movimentação audaciosa e fosforescente na estação ferroviária”. Se na primeira parte do conto era contra o vento que eles cavalgavam aqui é a ele que aderem, mas também se identificam, contrariamente àquele sentido evocado para o vento outrora, à modernidade “fosforescente” da estação ferroviária.

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

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

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

Se voltarmos à concepção romântica da criança como o espírito do artista (aqui o entenderemos como escritor), a que o conto está tão intimamente ligado, mesmo que para contestar, temos que o embate entre o velho e o novo acaba por refletir no próprio fazer artístico. Ruptura e continuidade, movimentos tão caros à história da formação da literatura brasileira, segundo A. Candido (2001), são aqui tratados nos termos da contemporaneidade. O narrador situa a infância como o depositária da tradição, ao mesmo tempo confere-lhe o poder de transformá-la. Wartofsky, um dos principais estudiosos da cultura da infância, concorda, de alguma forma com o que chama de ponto de vista “piagetiano” sobre o tema: “A infância é vista como uma construção dialética, isto é, uma construção na qual a criança que surge ou se desenvolve é compreendida em termos de interações com um ambiente, de modo que a criança estrutura-se a si mesma por meio de atividade ou práxis na estruturação do ambiente; ou adaptando-se a estruturas que o mundo adulto apresenta como normas de práxis ou de pensamento”, assim, “a criança é então também uma construção do mundo da criança, uma ‘invenção cultural’ que se amplia para incluir não só o indivíduo ‘subjetivo’ mas também o mundo ‘objetivo’ de instituições, artefatos e práticas em que a criança chega a ser *essa* criança.” (1999, 98 e 103) O poder de transformação da infância é assim revitalizado, uma vez que a história da cultura infantil, por um tempo, pregou a idéia de que a infância, tal como a conhecemos, teria sido uma “invenção” do mundo burguês, e seguisse se transformando segundo os interesses dos adultos responsáveis e intelectuais (p. ex. Ariès, 1981).

A tradição é aqui encarada como um problema para a produção do escritor, a modernidade tardia também, no entanto, a criança-artista busca a compreensão do fenômeno histórico social em que está inserida. A epifania diante do avanço da locomotiva contra o velho, um contato quase que divino com o cognoscível, representa a possibilidade da literatura avançar, de entregar ao leitor alguma reflexão nova. Para tanto, a narrativa defende a permanência na margem, enquanto não há espaço para embarcar na modernidade. Ele defende que, da margem, é possível vislumbrar essa modernidade, essa promessa incompleta, aproveitar dela algo, mas ter cautela, para escapar rapidamente sempre que ela vier atropelar. É significativo que o tema e a forma literária das brincadeiras na primeira parte da narrativa sejam inspirados no faroeste. Nelson de Oliveira transfigura uma forma de expressão cultural tão tipicamente norte-americana, a metrópole dos países subalternos do século XX, em imagens que muito dizem sobre a nossa formação histórica, extraindo das imagens em si e de sua

inadequação a idéia que ele procurará desenvolver na segunda parte da narrativa. Ele elabora uma transfiguração literária formal e temática dos elementos sociais que servem de substrato para o texto, apontando tanto para o problema estrutural da sociedade brasileira, e das sociedades periféricas de uma forma geral (a dependência cultural e econômica e a dificuldade de se lidar com o avanço da modernidade industrial, tardia ou não), e o problema da própria literatura na forma como ela interage com esse substrato social de que se alimenta e a que devolve suas reflexões.

Bibliografia

- ARIÈS, Phillipe. *História social da infância e da família*. Trad. Dora Flaskman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia” em *Literatura e sociedade*. São Paulo: TAQ, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vol. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” em CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala* em _____. *Intérpretes do Brasil*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- KENNEDY, David. “Notas sobre a filosofia da infância e a política da subjetividade” em KOHAN, Walter O. e KENNEDY, David (orgs.). *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- OLIVEIRA, Nelson. “Éramos todos bandoleiros” em *Naquela época tínhamos um gato*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PLOTZ, Judith. “Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento” em KOHAN, Walter O. e KENNEDY, David (orgs.). *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar” em *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- WARTOFSKY, Marx. “A construção do mundo da criança e a construção da criança do mundo” em KOHAN, Walter O. e KENNEDY, David (orgs.). *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 1999.