

NETOS DA SECA NA LITERATURA DE ANTONIO CARLOS VIANA

Georgina MARTINS¹

RESUMO: Pretende-se investigar a representação literária da infância pobre na literatura de Antonio Carlos Viana, bem como o alinhamento entre ética e estética na construção literária de narradores aqui denominados de solidários, a fim de promover o aprofundamento de questões relativas ao tema, como ainda ressaltar as semelhanças e diferenças entre as diversas formas de narrar e de compreender essa representação. Configuram-se em material de análise quatro contos de Viana, cujas temáticas espelham a situação de precariedade em que se encontra uma parcela significativa da infância contemporânea.

PALAVRAS CHAVES: Infância; Sexo; Miséria

RÉSUMÉ: L'article investigate la représentation littéraire de l'enfance pauvre dans la littérature de Antonio Carlos Viana, bien comme l'alignement entre l'éthique et l'esthétique dans la construction littéraire de narrateurs ici appelé de solidaires, avec le but de promouvoir l'approfondissement de questions sur le thème, comme surligner les similitudes et les différences entre les plusieurs formes de narrer et de comprendre cette représentation. Pour faire l'analyse le material utilise quatre contes de Viana, qui réfléchissent la situation de misère que la plupart de l'enfance contemporaine se trouve.

MOTS-CLÉS: Enfance; Sexe; Misère.

Antonio Carlos Viana, nascido no ano de 1946, em Aracaju, é mestre em teoria literária e doutor em literatura comparada. Seus livros são *Brincar de Manja* (Cátedra, 1974), *Em pleno castigo* (Hucitec, 1981), *O meio do mundo* (Libra & Libra, 1993) e *Aberto está o inferno* (Companhia das Letras, 2004), além da coletânea *No meio do mundo e outros contos* (Companhia das Letras, 1999), *Cine Privê* (Companhia das Letras, 2009) e *Jeito de Matar Lagarta* (Companhia das Letras, 2016).

Os contos analisados aqui integram os livros *O meio do mundo e outros contos*, *Aberto está o inferno* e *Cine Privê*, Tais contos caracterizam-se por múltiplas abordagens da infância: ora oferecendo visões de adultos sobre personagens infantis, ora por constituírem-se como olhares de crianças sobre a infância, ou por serem apenas memórias de narradores adultos. O tema da infância é uma representação constante em sua obra, vários de seus contos têm a criança como protagonista de narrativas sobre morte, violência, sexo e fome, ambientadas, em sua maioria, na aridez do solo nordestino.

¹ Georgina Martins é Especialista em Teoria e Crítica de Literatura infantil e Juvenil e Doutora em Literatura brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escritora de livros para crianças e jovens e professora colaboradora de Literatura do Depto de Letras-Libras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No entanto, os contos não tratam da infância órfã e abandonada como comumente é representada a infância na literatura brasileira, mas sim de crianças que, junto com suas famílias, enfrentam as dificuldades inerentes à condição de pobreza, muitas vezes extrema, nas áreas rurais de cidades da região Nordeste, condição social que em nenhum momento é capaz de ofuscar a dimensão humana de suas personagens, aspecto que as torna peculiares quando expostas a uma situação limite, como, por exemplo, o sexo perverso e prematuro, a humilhação, a fome, a violência, a loucura e a morte.

A subjetividade de cada menino ou menina protagonista da prosa de Viana, ainda que maculada por essas condições, se mantém como importante suporte de sustentação para o enfrentamento de toda sorte de dificuldades que têm origem na injusta divisão de classe social.

Reconhecemos na infância retratada por Viana vestígios da relação de parentesco com romances de escritores brasileiros que igualmente tematizaram a pobreza do Nordeste, como Rodolfo Teófilo, José do Patrocínio, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, em cujas obras a seca se constituía em principal causa da miséria, daí utilizarmos o epíteto netos da seca para nomear essas crianças, cujas trajetórias se constituem em importante material de análise e reflexão sobre esse período da história do Brasil. Para isso optamos por investigar os contos “Olhos de fogo”, “Ana Frágua”, “Monlight Serenade” e “Santana Quemo-Quemo”.

Quanto à estrutura textual, destacamos a figura do narrador, presente na maioria dos contos de Viana como aquele que conta sua própria história, um narrador autobiográfico, que tanto pode ser uma criança que conta casos que lhe tenham acontecido, quanto um adulto que narra as memórias de sua infância, estrutura narrativa que se configura em proposta estética de um autor cujas personagens infantis integram um contexto hostil e miserável, e que dão seus primeiros passos na aridez do solo nordestino. Premissa que leva o autor a delegar-lhes um outro destino que não o ancorado no mito da infância feliz.

Diana Klinger (2007, p.12) em suas análises sobre as diferenças e semelhanças entre autobiografia e auto ficção, enfatiza dois aspectos importantes que aparecem nas narrativas contemporâneas: a narração em primeira pessoa e o olhar microscópico sobre o outro, sendo que esse outro configura-se naquele que permanece culturalmente afastado do lugar de quem narra, mas que, no entanto, não tem sua subjetividade desprivilegiada ou escarnecida. Esses modos de narrar foram definidos pela autora, respectivamente, como “o retorno do autor e a virada etnográfica”.

Muito embora os narradores de Viana não estejam deslocados dos seus lugares de fala, nesse sentido legítimos representantes de suas narrativas, não podemos negar que, em sua grande maioria, assumem características que os aproximam de uma perspectiva

antropológica do modo de narrar, como, guardada as devidas proporções, já o fizeram Émile Zola e Dickens, autores criadores de autênticos narradores da exclusão. Rubrica aqui atribuída àqueles que, numa postura solidária, testemunham e/ou vivenciam a dor dos excluídos como se fosse na própria carne.

Consequentemente não se trata de narradores que narram os acontecimentos como quem assiste a um espetáculo, mas que demonstram profundo conhecimento, não só da dor de suas personagens, como também do lugar de onde narram. Desse modo, o outro é consagrado como sujeito e não como objeto. Perspectiva criadora de elo de solidariedade entre autor, narrador e leitor, responsável por engendrar o que chamamos de narrativas solidárias, algo próximo do que o historiador Thomas W. Laqueur dar o nome de narrativas humanitárias, textos cuja temática e forma de abordá-la contribuem para suscitar “paixões solidárias” (HUNT, 2006, p. 277). Nesta categoria, Laqueur lista, além dos romances realistas produzidos a partir do século XVIII, os boletins médicos, as autópsias e textos de pesquisa social. Narrativas capazes de provocar empatia entre leitores e personagens da ação.

No que diz respeito aos contos de Viana, avaliamos que o autor, ao configurar uma infância cuja capacidade não só de refletir sobre a própria experiência — seja ela fruto do sofrimento ou do prazer —, mas ainda de reagir frente às adversidades, parece responder a principal pergunta de Laqueur: “sob que condições podemos falar de outros indivíduos de modo a nos preocuparmos com eles?” (id, p, 274). Com esta pergunta o historiador, cuja premissa principal é muito mais uma preocupação com a ética do que com a estética dos textos, nos obriga a refletir sobre a nossa posição crítica frente ao material ficcional que analisamos em nossa prática cotidiana.

A presença constante de aspectos desagradáveis e repulsivos na ficção de Viana não a transforma em mero retrato da realidade, sobretudo porque o aparato estético utilizado por ele escritura de sua obra — estilo, escolha de vocabulário, sintaxe — vai alinhá-lo, muito mais, a uma concepção que entende a arte realista como capaz de captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade (ARGAN, 2002), e que por não perder-se na tentativa vã de unicamente imitar a realidade, extrapola seus limites para além dos efeitos que a catarse é capaz de provocar no expectador.

Esses contos são os que julgamos mais impertinentes e incômodos, cuja temática oscila entre a descoberta do sexo e a exploração sexual de crianças e jovens. São narrativas que denunciam o medo, a dor, a raiva, o abandono e o nojo que suas personagens experimentam na prática de um sexo prematuro e perverso.

Desse modo, as personagens que habitam esse universo circunscrito no limiar do erótico e do miserável vão nomeando órgãos, vísceras, fluidos e secreções. Partes do corpo que, comumente, não nos ocupamos em descrever, em função do

desconforto que provocariam. Assim, sem pudor, são nomeados não só os órgãos sexuais, mas suas reentrâncias, suas cavidades, seus formatos e tamanhos. São descritos cheiros, texturas e as nuances de cores. Corpos e cenários miseráveis são expostos e minuciosamente dissecados, provocando, em nós, um voyeurismo desconcertado e raivoso diante do excesso com que, propositadamente, Viana expõe o espanto, o abandono e a dor dos pequenos sujeitos que, sem alternativa de sobrevivência, tornam-se vítimas das práticas sexuais promíscuas e cruéis.

“Olhos de Fogo” é o nosso primeiro objeto de análise:

Cada um traz a infância consigo: aquele peso, aquela leveza, nunca deixará de nos acompanhar. Para o bem? Para o mal? Os dois. (SPONVILLE, 2007, p.29)

Essa afirmação poderia introduzir qualquer conto de Viana; no entanto, pensamos que aqui ela adquire o poder de amplificar a dimensão trágica da história da menina diariamente violentada pelo padrasto, não só com a convivência da mãe, como também por sugestão dela. Situação que tomamos conhecimento pela narração da própria personagem, que, num único fôlego, nos deixa atônitos com suas memórias de um passado recente, vivenciado com muita dor.

Desse modo, colocamo-nos, então, diante de uma narradora que se reporta às memórias de uma infância que não tem lugar, que não se ancora no mito nostálgico da infância feliz; a infância que encontra e que desdobra em sua narrativa não a acolhe. Pelo contrário, se a intenção de revisitar esse tempo já é, por si, nostálgica, esse movimento leva à constatação de que a infância é um tempo e um lugar que a repelem.

Eu tive medo, minha mãe, eu sempre tive medo daqueles olhos de fogo me olhando no escuro, primeiro na estrada, depois em minha cama e a senhora dormindo inocente como se nada estivesse acontecendo... (VIANA, 1999, p. 87)

Quem narra é uma voz feminina, uma narradora que se dirige à mãe, e não aos leitores, para cobrar-lhe por sua responsabilidade pelo sofrimento impingido a ela. Dela não sabemos o nome, tampouco a idade, apenas que a violação do seu corpo pelo padrasto começou cedo, quando ainda era criança, tempo em que obrigatoriamente deveria estar sob a responsabilidade da mãe, uma vez que a ela caberia assegurar o desenvolvimento físico e mental da filha, bem como sua integridade: “O tempo passando e eu me botando corpo de moça, ele sempre mais e mais nojento me fuçando.”(id, p. 88)

A condição miserável da narradora deste conto não só é a principal responsável por sua desgraça, como ainda figura como pano de fundo de uma narrativa todo o tempo pontuada pelo relato de sua situação de pobreza. Condição agravada pela cegueira da mãe, um dos motivos de sua submissão à violência sexual imposta pelo padrasto, homem caracterizado por ela como extensão do trem que ele conduzia em seu ofício de maquinista: “e da porta

do quarto me olhava como se fosse os dois holofotes de sua máquina rasgando a escuridão” (idem, *ibidem*). Referência justificada pela força e brutalidade com que a possuía, aliada ao olhar penetrante que a descobria no escuro do quarto, como os faróis do trem iluminando os caminhos, daí o epíteto, a forma com que ela o reconhece.

A potência do olhar do padrasto, além de se opor à opacidade dos olhos quase cegos da mãe — uma metáfora do seu alheamento em relação à violência à qual a filha era diariamente submetida —, aliada à brutalidade do sexo, se impõe como metáfora da única possibilidade de manutenção da vida miserável que mãe e filha levavam, pois os olhos de fogo, que mais se pareciam com dois holofotes, ao invés de iluminarem alguma saída daquela situação, acentuavam cada vez mais a impossibilidade de mudança, aprisionando a narradora a sua condição de guardiã do seu destino e do de sua mãe. Responsabilidade que ela toma para si ainda criança, antes mesmo de “botar corpo de moça”.

[...] e eu doida para por um fim naquilo tudo, mas sem saber como, se a gente não tinha nenhum vintém na bolsa, com ele, pelo menos tínhamos o pão de cada dia, e a senhora tão envelhecida, sem pouso, nem mesa, por isso eu aguentava tudo [...]. (id, p. 88)

Aos poucos, ela vai nos informando que a mãe sempre soubera de tudo, o que aumentava ainda mais o nojo e a raiva que sentia do padrasto, sentimentos que lhe dão coragem para matá-lo. Depois que o mata, toma conhecimento de que a mãe não só sabia de tudo, como ainda era a principal responsável pela violação, uma vez que fora ela quem oferecera a filha ao padrasto.

Matei seu homem, e a senhora nem se abalou, pôs o xale na cabeça assim que o sol nasceu, apertou os olhos, e foi lá que eu soube de tudo, de seu consentimento desde a primeira noite, porque um homem como ele não se contentava mais com uma puta velha quase cega e o primeiro frasco de cheiro que ganhei foi a senhora que mandou ele dar [...]. (id, p. 89)

O tom frenético do desabafo, organizado pela estrutura textual, é justificado ao final do conto, quando tomamos conhecimento do lugar de onde ela narra sua desgraça, possivelmente um manicômio judiciário, para onde a mandaram depois de ter enlouquecido na cadeia. É desse lugar também que tomamos conhecimento de que sua mãe, em vão, tentara assumir a culpa pelo crime, atitude que assinala sua primeira manifestação de responsabilidade materna.

Um dado importante sobre as vozes infantis femininas na obra de Viana é o fato de elas não se referirem, em momento algum, ao sexo como o fazem as vozes masculinas, que, embora em alguns casos exponham assombro e nojo diante da prática sexual, não deixam de ressaltar o prazer, principalmente porque nunca é resultado de violação, como ocorre com

as meninas de Viana. Postura que reflete não só o universo machista no qual a obra do autor se acha inserida, como ainda uma visão masculina sobre o sexo.

“Ana Frágua”, narrado em terceira pessoa, é mais um conto sobre a descoberta do sexo, com a diferença de que neste caso é o menino protagonista quem vai sozinho em busca de sua primeira experiência sexual com Ana Frágua, a puta que tirava o sono dos meninos daquela cidade. Todos já haviam se deitado com ela, menos ele.

Miro, o irmão mais velho, dizia que ele tinha de perder a donzelice com Ana Frágua, uma amazonense sabida que nem o cão, de olhar de mãe e cu de puta, uma fornalha entre as pernas. (VIANA, 2004, p.11)

Depois de ganhar um bom dinheiro fazendo carreto na feira, ele se dirige à casa da puta, e, mais uma vez, os elementos que indicam a pobreza do lugar pontuam sua trajetória em direção ao sexo. No quintal, a miséria estampada, representada pela presença de moscas, lixo, crianças esqueléticas e porco fuçando lavagem, reafirma o modelo de infância que Viana escolheu para representar. Uma infância que poderia habitar o cenário de qualquer romance naturalista do século XIX, mas que, infelizmente, insiste em se fazer presente também na realidade extra ficcional do século XXI.

Ele foi entrando pelos fundos vendo que a casa tão famosa era mais pobre que a dele, nem sentina tinha. Na dele, pelo menos tinha aquele cercadinho onde se podia cagar à vontade sem medo de ser visto. Ali era tudo no monturo mesmo. Um merdeiro sem fim que contribuía para aquele futum que cobria o lugar quando o sol ardia feio. (id, p.12)

E como se não bastasse a miserabilidade do cenário onde se deu a iniciação sexual, outros elementos igualmente concorreram para imprimir um caráter naturalista àquela experiência, como a condição de convalescente em que Ana Frágua se achava depois de ter extraído três dentes. Condição exposta pelo narrador de forma a provocar incômodo e repugnância, como se sua intenção fosse a de impedir todo e qualquer laivo romântico que uma experiência como aquela pudesse suscitar: “Só não pode se balançar muito porque hoje arranquei três dentes” (id, p. 13).

No entanto, apesar dessa possível intenção do narrador, a recomendação da puta, interpretada pelo menino como compreensão e bondade para com o seu desejo, além de suscitar-lhe sentimento de pena, o encheu de coragem para confessar ser aquela a sua primeira vez. Confissão marcada pelo desejo de um sexo quase romântico.

Foi tanta bondade que viu nos olhos dela que teve coragem de dizer: “É a minha primeira vez”. Ana Frágua deu um riso de boca fechada e olhos murchos. (id, ibidem)

Outro aspecto interessante a ressaltar sobre a posição do narrador é o seu grau de onisciência, uma vez que ele demonstra total conhecimento da história narrada, destacando aspectos tão íntimos que só poderia saber fosse ele o menino:

Na porta, não, o creme o fez deslizar direitinho, sem nenhuma resistência. Mas, lá pro fundo, ela estava que nem caminho arenoso. Estava tão seca que ele teve medo de sair todo esfolado e sangrando depois de tanto socavão. (idem, ibidem)

Essa aproximação tão íntima entre narrador e personagem, em nossa avaliação, é resultado de uma proposta estética, cuja intenção é provocar dúvida no leitor em relação ao papel que tanto autor quanto narrador e personagem desempenham na arquitetura do texto. A nosso ver, arquitetura mais adequada para dar conta da relação do menino com todas as implicações de um contexto sexual reconhecido como lócus de satisfação do desejo de adultos.

No entanto, é importante destacar que, ainda que sob condições igualmente inóspitas a dos outros contos, o menino personagem acaba por descobrir os prazeres do sexo com a prostituta responsável por iniciar os meninos daquela região.

Em “Moonlight Serenade” a combinação entre a falta de dentes da personagem — um dos mais contundentes estigmas da pobreza — e a violação sexual a que ela é exposta tornam este conto um dos mais cruéis desta categoria. Característica agravada pelo tom com que, via exercício de memória, a narradora expõe as entranhas de sua condição miserável.

Ela nos conta como e por quê, com apenas treze anos, se achou na condição de amante de um arremedo de dentista, o dr. Lustosa — um prático que atendia aqueles que não tinham condições de pagar a um profissional formado, o tratamento dentário.

Tocava “Moonlight Serenade” quando ele enfiou pela primeira vez a mão em minha boca. Uma mão gelada, parecia uma jia que tivesse sido lavada com sabonete vagabundo. Eucalol, na certa. Um alívio quando ele abriu o dente. Não dava pra acreditar: a dor tinha passado milagrosamente. Eu não tinha um tostão para cuidar da boca, por isso o dr. Lustosa passou, pouco a pouco, a se apossar de mim. (VIANA, 2009, p.104)

Lustosa não era o nome do prático, mas da cera que ele que usava nos dentes miseráveis que apareciam em seu consultório. Segundo a personagem, era uma cera milagrosa com gosto de cravo: “cera do dr. Lustosa”; por isso o povo o chamava assim.

Dr. Lustosa é descrito pela personagem como homem cruel e asqueroso, mas necessário para tratar da podridão dos seus dentes.

As músicas de fundo eram sempre suaves, bem ao contrário do dr. Lustosa, o diabo em pessoa, um vozeirão que me assustava. Tinha uns olhos de sapo-boi, um corpo gorduroso que se debruçava sobre o meu, sufocando-me, enquanto o motor zumbia e eu esticava a perna de medo. Acho que foi ali que descobri que a gente tem uma alma, o zumbido atingia um ponto tão além de mim que só podia ser a alma. (VIANA, 2009, p.106)

Podridão gerada pela miséria em que vivia com sua mãe viúva e mais quatro irmãos famintos amontoados em um único cômodo. Por isso não teve como cuidar de seus dentes cariados com dentista de verdade; sobretudo porque, diante de tanta precariedade, cuidar de dentes tornava-se absolutamente supérfluo. Não fosse a dor lancinante que as cáries provocavam, somada à infeliz certeza de que só uma “boa aparência” permitiria que realizasse o seu desejo de trabalhar no comércio, não se daria ao luxo de um tratamento como aquele.

Eu tinha apenas treze anos, queria trabalhar no comércio, e com dentes estragados ninguém arruma emprego, ele me disse. Quando passava pelas lojas, eu invejava aquelas moças bem tratadas, o rosto luminoso, os uniformes bem passados, muitas de gravatinha-borboleta. (id, p.105)

Para ela, o trabalho no comércio representava a possibilidade de usufruir de uma vida mais digna, capaz de amenizar um pouco as cicatrizes que a pobreza deixava em seu corpo. Para tanto, era preciso cuidar dos dentes, naquele momento, o maior empecilho no caminho da conquista de sua dignidade.

Nesse sentido, o consultório do dr. Lustosa configurava-se como única possibilidade para ela. Por isso, embalada ao som de Glenn Miller, se colocou nas mãos daquele que julgava capaz de livrá-la de sua pior marca de pobreza: a boca cariada.

A suavidade de “Moonlight Serenade”, fundo musical de sua desgraça, contrastava com a aspereza da vida miserável que levava. Aparentemente, apenas típica música de consultório dentário, não fosse ela a trilha sonora que embalava casais em bailes monumentais dos filmes de guerra, ao mesmo tempo em que corpos de milhares de pessoas eram esfacelados no front.

Eu chorava, sempre choro quando ouço Glenn Miller. Ouvi-lo é como se eu estivesse fazendo parte de um daqueles filmes de guerra em que, enquanto algumas pessoas dançam ao som da música suave, outras perdem braços e pernas nas valas cheias de lama. (id, p.106)

Com sua orquestra, Glenn Miller, contratado pelo governo americano, animava os bailes realizados para entretenimento dos soldados durante a 2ª Guerra; daí a relação que a personagem estabelece entre a música do compositor e a violação de suas entranhas pelas mãos do dr. Lustosa.

[...] Ele disse que não iria me fazer mal, que eu não me incomodasse, casaria virgem. Foi naquela hora que comecei a odiar Glenn Miller. Quando eu passava pelas lojas de disco, sentia uma vontade maluca de entrar e quebrar todos os discos dele. Se, por acaso, eu ia pela rua e ouvia aquele sonzinho amanteigado da orquestra, não tinha nenhuma vontade de dançar. Preferia Doris Day, que me lembrava um tempo em que eu nem imaginava haver no mundo doutores Lustosas. (id, p. 107)

Mesmo que essa relação possa denunciar um pequeno deslize de Viana no que diz respeito à verossimilhança da narrativa — uma vez que a situação de indignação da personagem, além de não lhe permitir a sofisticação do argumento de que o som de Glenn Miller era amanteigado, certamente dificultaria o conhecimento que ela demonstra ter sobre filmes —, ela não prejudica a integridade estética do conto.

Outra referência musical importante é Ray Conniff; sua música serve de trilha ao momento em que a personagem se restabelece de uma crise de vômito, segundo ela, fora provocado pela audição de Glenn Miller — que tocava na loja onde entrara, após deixar o consultório. Atribuir a culpa pelo seu mal estar à execução da música, e não ao fato de ter sido obrigada a praticar sexo oral no dr. Lustosa, embora possa parecer ironia da narradora, ou mesmo uma dificuldade temporária de enfrentar a realidade, nos soa como única estratégia possível para poder dar conta de realidade tão dura, uma vez que seria impossível interromper o tratamento. “Assim que melhorei, saí, agora ao som de Ray Conniff, mais de acordo com o meu desespero.” (id, p.108).

Em dado momento da narrativa, a personagem se dá conta de que não há nenhum registro em sua memória de lembranças anteriores ao dr. Lustosa. Para ela, era como se tudo tivesse começado com ele, como se a sua vida só tivesse importância a partir dele, relação que se configura como um marco significativo na construção da sua subjetividade.

Como as outras crianças de Viana, em suas referências não há alusão aos principais ícones que formatam o universo infantil, como escola e brinquedos. Seus registros são os do mundo adulto, mas de um mundo devastado pela miséria.

Minha mãe foi lá tomar satisfações. O dr. Lustosa falou que eu já era perdida fazia muito tempo, que ele estava fazendo por mim o que nenhum pai faria, estava me dando a boca, aquela coisa de sempre. Imagino o que ele deve ter dito a ela. Ela voltou calada, nunca mais tocou no assunto. (id, p. 111)

A escolha do conto “Santana Quemo-Quemo” para abrir o livro *Cine Privê* não parece ter sido aleatória, uma vez que sua leitura nos coloca ante a um narrador que, munido de uma câmera, nos obriga a segui-lo pelos caminhos mais incômodos e perturbadores de suas lembranças. Nesse sentido, somos instados a testemunhar o grande espetáculo da miséria, cujos protagonistas são os habitantes de barracos construídos em áreas invadidas, vítimas da pobreza extrema.

Igualmente narrado em primeira pessoa por um menino que nos reporta a um passado que ainda pulsa diante de si, o conto trata do dia em que a ordem pública determinou a expulsão dos ocupantes dos precários e miseráveis barracos construídos em área de preservação ambiental, grupo ao qual pertenciam o menino e sua família. Episódio detonador do processo de enlouquecimento de sua mãe.

Quando os carros chegaram, minha mãe fazia uma galinha que meu irmão tinha arranjado naquela manhã mesmo, num quintal longe dali. O pirão ia ficar gostoso. A gente sabia que os carrões iam chegar, a notícia corria desde o começo da semana e já era sexta-feira. (VIANA, 2009, p.13)

A enumeração dos elementos que compõem tão adverso cenário, além de não nos deixar esquecer o espelhamento com a realidade extra ficcional — uma vez que o narrador se refere a um problema habitacional bastante recorrente —, igualmente nos faz pensar em Zola, Rodolfo Teófilo e Aluísio de Azevedo, escritores que representaram em suas narrativas cenários semelhantes.

Num minuto era um monte de trastes velhos do lado de fora dos barracos: lastro de cama, uma imundice de colchonete enrodilhado, botijão de gás, e lata, muita lata, onde à noite a gente cagava e mijava pra, no outro dia bem cedo, jogar tudo no riacho. (id, ibidem)

Muito embora os textos desses escritores possam ser lidos à luz da rubrica “narrativas solidárias”, não podemos deixar de assinalar certo distanciamento entre seus narradores e a matéria narrada, diferente do que ocorre em toda a obra de Viana, conforme já tivemos a oportunidade de atestar.

A invasão dos tratores e a destruição dos barracos detonam o processo de enlouquecimento da mãe do narrador, que, impotente diante da desgraça, se põe a cantar e a dançar. A música que entoa de forma frenética é a mesma que dá nome ao título do conto, praticamente um enigma, que só conseguimos desvendar com o auxílio do autor. Viana nos explicou que “Santana Quemo-Quemo” era uma cantiga popular que sua mãe gostava muito de cantar quando ele era criança. Disse ele que a escolheu para dar nome ao conto por causa da estrutura circular da mesma. Uma composição que não sai do lugar, que não evolui, nesse sentido uma estrutura que não se rompe. Segundo o escritor, tanto quanto não se rompe o fio da miséria.

Depois foi que vimos que ele parou, assim como os homens de manga comprida e gravata, para apreciar minha mãe dançando, no começo devagarinho, depois crescendo, crescendo, como se estivesse com a Pomba-gira. Ela começou cantando baixinho: “Você conhece Santana-Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo? ”. E repetia a mesma lenga-lenga, a voz subindo até atingir um tom que não era dela. (id, p. 14)

A atitude grotesca e inusitada da mãe do narrador diante dos tratores, além de não ter sido suficiente para deter a destruição dos barracos, contribuiu para justificar o escárnio e o desrespeito dos representantes da lei para com aquela massa de desvalidos.

Ela foi pra cima do homem, um de camisa azul de manga comprida e gravata cheia de borboletinhas. “Área de preservação ambiental, a ordem é derrubar tudo”. E todo sério, com um papel na mão: “Aqui não podem fazer barraco. Deviam saber”. E para onde a gente ia? “Se virem, assim como vieram pra cá, agora se virem”, falou o homem ajeitando a gravata, borboletinha de tudo quanto era cor (id, ibidem).

A loucura da mãe é resultado da impotência diante da miséria, ciente de que não poderia mudar o rumo dos acontecimentos se aliena da realidade, deixando o menino e seus irmãos desamparados, apenas com a panela de galinha que a irmã conseguira salvar da destruição. A loucura a destitui do poder materno, bem como deslegitima sua fala transformando-a em objeto de escárnio diante de todos

E nossa mãe não parava mais de cantar “Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo, Santana Quemo-Quemo”, os peitos já fora da tira, a saia levantada, aparecendo tudo. (id, p. 15)

Além da infância, a figura materna também possui papel importante nas narrativas de Viana, e pensar em suas representações é fundamental para a compreensão do modelo de infância que o autor busca construir, sobretudo o da infância violada. Incapazes de cuidar e de proteger sua prole, essas mulheres acabam por sucumbir diante do poder e da influência nefasta dos homens que se colocam em seu caminho, impotência que tem como principal causa a vida miserável que levam. Nesse sentido podemos afirmar que não só as filhas, mas também as mães do universo ficcional do autor carecem de proteção e cuidado.

Muito praticada por Viana, a intimidade entre personagem e narrador pode ser tomada como medida para atestar a relação empática e solidária entre autor, narrador e personagem. Afinidade que pode ser percebida em toda a obra do escritor, mas que se dá de forma mais intensa quando seus protagonistas são crianças.

Antonio Carlos Viana, além de não perder a dimensão crítica do seu papel de escritor frente à insólita e inóspita realidade nordestina, elabora uma narrativa onde não há lugar para o discurso pitoresco, para o clichê, tampouco para as representações panfletárias do real,

muito provavelmente por conta de sua proximidade solidária com a dor narrada. Além disso, sua capacidade de captar o insólito daquele cotidiano miserável e transformá-lo em matéria de ficção o coloca no lugar de um arguto observador daquela realidade. Ao tratar da perda da inocência, Viana, por subtração, nos obriga também a pensar no conceito de infância que até hoje paira sobre o imaginário contemporâneo, de cuja origem já tratamos aqui.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. BH: UFMG, 2005.
- ARIES, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988
- BAHKTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- , *Questões de Literatura e de Estética*: São Paulo: UNESP, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- , *Ficção e Confissão*. São Paulo: Editora 34. 1999.
- , *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- DAL FARRA. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978
- DALCASTAGNÉ, Regina (org.) *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed.Horizonte, 2008.
- DALCASTAGNÉ, Regina e THOMAZ, Paulo C. (org) *Pelas Margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2011.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- , *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPONVILLE, André Comte. *A Vida Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- , *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2010.

VIANA, Antonio Carlos. *No meio do mundo e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

-----, *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

-----, *Cine Privê*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.