



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVA

LITERATURA

MONOGRAFIA EM LITERATURA

DÉBORA MAGALHÃES PONTES

DA PRIVAÇÃO À SOLIDARIEDADE:

A FIGURAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA DA CRIANÇA ABANDONADA EM
CAPITÃES DA AREIA, DE JORGE AMADO, E *INFÂNCIA DOS MORTOS*, DE JOSÉ
LOUZEIRO

BRASÍLIA – DF

2025

DÉBORA MAGALHÃES PONTES

DA PRIVAÇÃO À SOLIDARIEDADE:

A FIGURAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA DA CRIANÇA ABANDONADA EM
CAPITÃES DA AREIA, DE JORGE AMADO, E *INFÂNCIA DOS MORTOS*, DE JOSÉ
LOUZEIRO

Monografia apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literaturas da Universidade
de Brasília, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciatura em Letras –
Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido
Bergamo

Brasília – DF
2025

CIP - Catalogação na Publicação

MP814p Magalhães Pontes , Débora .
Da privação à solidariedade: a figuração
histórico-literária da criança abandonada em Capitães da
Areia, de Jorge Amado, e Infância dos Mortos, de José
Louzeiro / Débora Magalhães Pontes ;

Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo. Brasília, 2025.
75 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Letras
Português e Respectiva Literatura (Licenciatura/Diurno))
Universidade de Brasília, 2025.

1. romance proletário . 2. romance-reportagem . 3.
infância . 4. marginalização . 5. autoritarismo . I.
Aparecido Bergamo, Edvaldo, orient. II. Título.

Ao meu pai, que, por ser muito paciente, me ensinou que o ato de conhecer, seja algo ou alguém, requer tempo e paciência. Gostaria que tivéssemos tido mais tempo.

(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Iolanda e Pedro, por serem o *sim que começou o meu mundo*. Obrigada por trilharem este caminho junto a mim com amor e carinho e por me criarem para este mundo com a liberdade de ser quem sou.

Aos colegas e amigos que fiz ao longo da graduação e que, de alguma forma, me marcaram e tornaram todo o processo mais leve e prazeroso. Obrigada pelas trocas sinceras cheias de afeto e pelas risadas de tirar o fôlego.

Às minhas duas grandes amigas, Ana Paula e Mikaele, que, *por descuido ou poesia*, gostaram de ficar. Obrigada por serem quem são, pelos momentos acolhedores nos altos e baixos da vida e por *temperarem com calma meu desassossego*.

Ao meu orientador e professor, Edvaldo Bergamo, pela paciência e confiança durante a elaboração desta monografia. Obrigada por me direcionar para novos caminhos possíveis neste *espetáculo do mundo*.

À Universidade de Brasília, aos professores e aos demais profissionais por serem parte essencial da minha trajetória pessoal e acadêmica.

À Literatura por me lembrar que não estou sozinha.

“Pedro sorriu. Era outro que ia. Não seriam meninos toda vida... Bem sabia que eles nunca tinham parecido crianças.”

— Jorge Amado

“Todos desconfiavam dele. Ninguém acredita num moleque de rua.”

— José Louzeiro

“Eu nasci junto à pobreza que enriquece o enredo. Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo.”

— Emicida

RESUMO

Por meio de um estudo comparativo dos romances *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, e *Infância dos Mortos* (1977), de José Louzeiro, o presente trabalho tem como finalidade propor uma reflexão acerca da representação da infância em dois momentos da história brasileira, respectivamente, as décadas de 1930 e de 1970. Analisa-se, portanto, a figuração de personagens infantis enquanto sujeito social marginalizado diante de contextos sociais, econômicos, culturais e políticos marcados pelo autoritarismo, ora pelo regime Vargas, ora pela Ditadura Militar. Dessa maneira, pretende-se traçar paralelos entre as obras literárias mencionadas, seja por fatores que as distanciam, seja por fatores que as aproximam, a fim de compreender a marginalização da infância em romances de estilos estético-literários distintos, a saber, um romance proletário e um romance-reportagem.

Palavras-chave: romance proletário; romance-reportagem; infância; marginalização.

RESUMEN

Mediante un estudio comparativo de las novelas *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, e *Infância dos Mortos* (1977), de José Louzeiro, el presente trabajo tiene como objetivo proponer una reflexión sobre la representación de la infancia en dos momentos de la historia brasileña, respectivamente, las décadas de 1930 y 1970. Se analiza, por tanto, la configuración de personajes infantiles como sujeto social marginalizado ante contextos sociales, económicos, culturales y políticos marcados por el autoritarismo, o por el régimen Vargas, o por la Dictadura Militar. De esta manera, se pretende establecer paralelismos entre las obras literarias mencionadas, bien sea por factores que las distancian, bien sea por factores que las aproximan, con el fin de comprender la marginación de la infancia en novelas de estilos estético-literarios distintos, es decir, una novela proletaria y una novela-reportaje.

Palabras clave: novela proletaria; novela-reportaje; infancia; marginación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. A FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO DE 1930 A 1970.....	11
1.1 O romance brasileiro de 30: campo e cidade.....	11
1.2 O romance brasileiro de 70: metrópole e violência.....	16
1.3 A formação do romance brasileiro: a questão do outro.....	21
2. A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA ABANDONADA NO ROMANCE DE 30.....	28
2.1 O romance de 30 de Jorge Amado: a representação da infância marginalizada.....	28
2.2 O herói-coletivo no romance Capitães da Areia: os anjos marginais ou os humanos delinquentes.....	35
2.3 A trajetória de Pedro Bala: a liderança juvenil em dois tempos (ditadura e militância política).....	42
3. A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA ABANDONADA NO ROMANCE DE 70.....	50
3.1 O romance de 70 de José Louzeiro: a infância marginalizada na metrópole.....	50
3.2 O herói coletivo no romance Infância dos Mortos: delinquência e humanidade na metrópole.....	55
3.3 A trajetória de Dito: liderança juvenil em tempos autoritários (ditadura e exclusão social)..	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	72

INTRODUÇÃO

Desde o Romantismo, a literatura tomou para si a responsabilidade de reinventar o imaginário brasileiro, a partir da construção de uma identidade nacional calcada em imagens-símbolos que a representassem em sua totalidade. Para tanto, estabeleceu-se nos liames literários uma pretensa visão unificadora do país, lançando-se sobre a ficção brasileira a busca por uma nacionalidade mítica derivada de moldes estrangeiros, sobretudo europeus. Nesse sentido, verificou-se, então, na narrativa ficcional uma idealização compensatória de país novo espelhada sobre a imagem do Brasil, dada a possibilidade esperançosa de um progresso futuro que, no entanto, não se realizaria.

Como consequência, tal perspectiva romântica predominou sobre a representação da infância na literatura brasileira, limitando-se a uma recriação verossimilhante da vida social das crianças. Assim, retratada alegoricamente como símbolo do novo e da inocência, a figuração da infância ocupou, por muito tempo, um espaço mistificado na narrativa romanesca enquanto tema periférico, reduzido à rememoração de um passado nostálgico e a um porvir moderno que não se concretizaria. Posteriormente, tais convicções idealizadas, todavia, deparariam-se com a ruptura de determinado pacto edênico, haja vista a tomada inicial de consciência a respeito da condição de atraso cultural e socioeconômico do país.

A fim de identificar o delineamento ficcional de uma poética infantil capaz de constituir diferentes deslocamentos literários, o presente trabalho organiza-se em três partes mediante um estudo metodológico comparativo. Com isso, pretende-se investigar a figuração histórico-literária da infância em meio à presença de regimes governamentais autoritários, ora pelo regime Vargas (1930-1945), ora pela Ditadura Militar (1964-1985). Para tal finalidade, analisa-se a produção ficcional referente às décadas de 1930 e de 1970, destacando-se como *corpus* literário desta pesquisa os seguintes romances ilustrativos de cada época: o romance proletário *Capitães da Areia* (1937),¹ de Jorge Amado, e o romance-reportagem *Infância dos Mortos* (1977),² de José Louzeiro.

Metodologicamente, esta pesquisa fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e orientada pelos princípios da literatura comparada, buscando estabelecer um diálogo crítico entre *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, e *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, quanto à representação da criança abandonada no contexto social brasileiro. Desse modo, a metodologia adotada privilegia a leitura interpretativa e comparativa

¹ Utilizou-se, neste trabalho, a edição publicada em 2008 pela Companhia das Letras.

² Utilizou-se, neste trabalho, a edição publicada em 1988 pelo Círculo do Livro.

das obras, articulando aspectos formais, temáticos e contextuais, com o intuito de evidenciar como cada autor constrói, por meio de seu universo ficcional, um retrato crítico da marginalização infantil e das contradições sociais que a sustentam.

Na primeira parte, intitulada “A formação do romance brasileiro de 1930 a 1970”, pretende-se desenvolver uma análise panorâmica acerca da constituição do romance em suas respectivas décadas e, assim, evidenciar as possíveis contribuições romanescas para a ficção literária. Por isso, examina-se a formação do Modernismo no Brasil, definindo-se, então, as diferentes fases modernistas na literatura brasileira. A seguir, investiga-se o rompimento com as tendências estético-literárias cristalizadas na estrutura do romance a partir do Modernismo e, com isso, a elaboração de uma literatura contemporânea circunscrita pela censura da ditadura militar. Por fim, busca-se delimitar a legitimidade da representação do ser fictício enquanto personagem mediada pelo autor em seu universo ficcional.

Na segunda parte, nomeada “A representação da infância abandonada no romance de 30”, pretende-se realizar uma análise crítica a respeito da transfiguração da infância na produção ficcional da década de 1930. Para tanto, apresenta-se primeiramente a fortuna crítica acerca da produção literária realista-socialista do romancista baiano Jorge Amado (1912-2001), evidenciando-se a representação de figuras infantis enquanto grupo social centralizador de uma literatura proletária.

Mais adiante, explora-se o universo ficcional amadiano a partir de uma reflexão dialógica entre o romance proletário *Capitães da Areia*, publicado em 1937, e a capacidade subversiva das personagens infantis ao voltarem-se contra um sistema estratificado. Enfim, procura-se ressaltar a trajetória da personagem principal do romance, Pedro Bala, a fim de destacá-la de seu meio coletivo e, assim, delimitar aspectos característicos que a singularize enquanto representação de um ser fictício. Além disso, busca-se na figura de Pedro Bala compreender a construção de uma poética infantil marginalizada como contraponto a uma infância engendrada pela perspectiva romântico-burguesa.

Na terceira parte, “A representação da infância abandonada no romance de 70”, pretende-se investigar de forma analítica a transfiguração da infância com enfoque na produção ficcional da década de 1970. Para isso, destaca-se a fortuna crítica a respeito da produção literária do romancista-jornalista maranhense José Louzeiro (1932-2017), enfatizando-se a figuração de personagens infantis marginalizadas enquanto foco central de uma narrativa de resistência.

Em seguida, explora-se o universo ficcional louzeiriano a partir de uma análise dialógica entre o romance-reportagem *Infância dos Mortos*, publicado em 1977, e a

representação de figuras infantis em meio a um contexto de opressão sociopolítica institucionalizada pela ditadura militar. Por fim, busca-se evidenciar a trajetória da personagem principal do romance, Dito, com o intuito de ressaltá-la de seu meio coletivo e, portanto, definir aspectos característicos que a particularizem enquanto representação de um ser fictício. Desse modo, pretende-se observar, por meio da figura de Dito, a constituição de uma poética da infância errante em detrimento de uma representação edênica do mundo infantil, perante um cenário de exclusão socioeconômica, definido pela repressão e censura da ditadura militar brasileira.

1. A FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO DE 1930 A 1970

Pretende-se, nesta seção, desenvolver uma análise panorâmica acerca da constituição do romance brasileiro enquanto gênero literário predominante nas décadas de 1930 e de 1970 e, assim, evidenciar as possíveis contribuições romanescas para a ficção literária. No que tange ao decênio de 1930, o romance destaca-se em meio à polarização ideológica devido a um cenário político indefinido, dividindo-se, portanto, entre duas representações ficcionais influentes, a saber, o romance psicológico e o romance regionalista. Nesse sentido, em “O romance brasileiro de 30: campo e cidade”, busca-se investigar a formação do Modernismo no Brasil, evidenciando-se, então, o romance social como uma ramificação estreita do romance regionalista, marcado pela dicotomia entre campo e cidade.

Por sua vez, no que se refere ao decênio de 1970, ressalta-se o romance a partir de narrativas ficcionais situadas em contextos de violência urbana, circunscritas pela censura estatal em meio a um cenário político ditatorial. Assim, em “O romance brasileiro de 70: metrópole e violência”, investiga-se o rompimento com as tendências estético-literárias cristalizadas na estrutura do romance a partir do Modernismo e, com isso, a elaboração de uma literatura contemporânea circunscrita pela repressão da ditadura militar. Para tanto, focaliza-se o romance-reportagem como representação romanesca principal de uma narrativa de resistência.

Por fim, em “A formação do romance brasileiro: a questão do outro”, busca-se delimitar a legitimidade da representação do ser fictício enquanto personagem mediada pelo autor em seu universo ficcional, a partir da análise dos modelos romanescos — o romance social e o romance-reportagem — em destaque de cada década. Com base nisso, pretende-se, portanto, analisar a figuração histórico-literária de personagens infantis enquanto grupo social relegado à marginalização e à desassistência diante de uma realidade sociopolítica desigual e excludente, marcada por regimes autoritários, a fim de identificar possíveis constituições ficcionais de uma poética da infância.

1.1 O romance brasileiro de 30: campo e cidade

Marcado pelo uso de uma nova linguagem ao romper com convenções academicistas e estruturas lexicais e sintáticas, o Modernismo renovou o cenário literário brasileiro ao preocupar-se em retratar a realidade da época e os problemas enfrentados pelo país, a partir de abordagens distintas. Entretanto, antes de adentrar nas diferentes fases do Modernismo

brasileiro e compreender as particularidades de cada uma, é importante destacar a influência cultural e, sobretudo, literária que países europeus exerceram sobre o Brasil.

Em um país de descendência latino-americana, colonizado por uma monarquia da Península Ibérica, que sofreu um processo de miscigenação devido à escravidão e que teve a mineração como principal atividade econômica, era inevitável a relação de dependência cultural e, até mesmo, a imitação de tendências artísticas e literárias europeias como consequência de sua configuração histórica. Assim sendo, convém afirmar que essas influências estrangeiras muito se refletem no atraso sociocultural e culminam na noção de subdesenvolvimento do país que, posteriormente, manifesta-se de forma mais consciente nas obras literárias a partir da década de 1950.

Apesar de natural e inevitável, a dependência cultural não deve ser compreendida como simples representação mimética, ou seja, de pura cópia das formas artísticas e literárias importadas da Europa, principalmente de origem francesa, visto que foi possível alcançar resultados originais através de um aprimoramento das sugestões estéticas recebidas e incorporadas ao imaginário brasileiro. Como sugere Antonio Candido (1989):

[...] sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores. (Candido, 1989, p. 152)

Portanto, por estar ligada de maneira intrínseca ao desenvolvimento e à formação de uma identidade nacional, pode-se depreender que tal dependência assume uma posição de interdependência cultural, pois “o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca” (Candido, 1989, p. 155). Com isso, o Modernismo brasileiro, que tem início na década de 1920 e origina-se a partir das vanguardas europeias, evidencia essa superação da dependência e marca uma libertação dos recursos expressivos que se tornaram fator comum por meio da interdependência cultural. Nesse sentido, é correto afirmar que as vanguardas do decênio de 1920 “marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor” (Candido, 1989, p. 154).

A partir de um confronto com a velha linguagem, ao aproximar-se do coloquial e aderir modos populares, a década de 1920 é marcada por um novo fazer literário que se inaugura no Brasil através da Semana de Arte Moderna de 1922. Para além da revolução estilística, o Modernismo brasileiro traz à tona a passagem de uma experiência rural e

provinciana para uma experiência urbana e moderna. Trata-se de um processo inevitável, dado que “o surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a figurar um Brasil novo” (Lafetá, 2000, p. 23).

Diante da transição de experiência rural para experiência urbana, as deficiências e mazelas socioeconômicas do país ganharam enfoque na narrativa literária por meio do tom crítico que denunciava a realidade brasileira da época. No entanto, os escritores de 1920 encaravam tais problemas de cunho socioeconômico como uma impossibilidade de adequação à urbanização das cidades e, assim, voltavam sua atenção para o mundo rural onde se encontravam as raízes do país. Conforme Bueno (2007), portanto, “é como se a experiência urbana, num país como o Brasil, estivesse de saída esgotada, e o país precisasse buscar, numa volta ao campo, seus verdadeiros valores, ou sua verdadeira vocação” (Bueno, 2007, p. 144).

Além disso, acreditava-se, também, que, ao regressar para a experiência rural, seria possível romper com a cultura de empréstimo e superar as desigualdades sociais, apenas incorporando técnicas modernas ao campo sem promover, de fato, uma mudança estrutural nas relações sociais. Por isso, denominada de “fase heroica” ou “fase de afirmação” pela crítica literária, a fase modernista da década de 1920 caracteriza-se por possuir uma perspectiva otimista quanto ao futuro social e econômico do Brasil, que passava por um processo de modernização geral com o desenvolvimento do capitalismo decadente e a ascensão da burguesia. Essa visão otimista dos romancistas da época deve-se, em parte, à ideologia de país novo, isto é, à possibilidade de progresso do país, apesar dos atrasos e debilidades em decorrência da colonização, visando como solução as condições naturais e o privilégio geográfico do território brasileiro.

Em resumo, a fase que inaugurou o Modernismo brasileiro na década de 1920, amplamente marcada pelas vanguardas europeias, serve como fonte direta e de caráter nacional para as obras literárias que surgem nos decênios posteriores, visto que “um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (Candido, 1989, p. 153). Contudo, o caráter denunciativo da nova narrativa literária não apontava para uma mudança significativa da estrutura social e para a necessidade de uma revolução proletária. Entretanto, ainda no final da década de 1920, já é possível perceber uma alteração no cenário literário, uma vez que

[...] essa ingenuidade tem a tendência de ser substituída por uma vaga sensação de que as coisas não são tão simples assim e que a mera modernização da forma de exploração da velha propriedade rural era uma solução artificial, mais uma manifestação do desejo de que a mesma estrutura social, herdeira recente da escravidão, permanecesse intocada, atualizando seus meios. (Bueno, 2007, p. 144)

Com a consolidação estética da nova linguagem literária no decênio anterior, ocorre, então, uma “mudança de ênfase” (Lafetá, 2000, p. 30) nas obras literárias da década de 1930. A partir de uma perspectiva pessimista da realidade brasileira, o foco narrativo passa a ser o conflito causado pela experiência urbana em detrimento da experiência rural. Este enfoque pessimista resulta na tomada de uma pré-consciência, segundo Antonio Candido (1989), acerca da condição de subdesenvolvimento do país. Dessa maneira, compreende-se que o atraso e as debilidades socioculturais impactam fortemente o desenvolvimento social, político e cultural do Brasil, tanto nos impasses do presente quanto nas problemáticas futuras, devido ao seu passado histórico de país colonizado e profundamente marcado pelo período escravagista. Como destaca Lafetá (2000):

[...] nos anos vinte a tomada de consciência é tranquila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de “país novo”; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade. (Lafetá, 2000, p. 29)

Com o intuito de denunciar a realidade brasileira através de uma visão pessimista, estabelece-se, então, o romance como gênero de representação literária central da fase modernista de 1930. Denominada, portanto, como “romance de 30”, essa segunda fase do Modernismo brasileiro engloba os romances produzidos no final da década de 1920 até o final da década de 1930, que buscaram retratar de maneira realista a problemática brasileira, seja ela social ou psicológica, causada pelo confronto entre experiência rural e experiência urbana. Diante disso, os romancistas de 1930 reformularam o conceito de regionalismo ao desassociá-lo de uma interpretação exótica e pitoresca, atribuindo-lhe um estilo mais crítico e agressivo ao evidenciar a realidade local.

Todavia, é válido ressaltar que os romances da década de 1930 não compreendem somente aqueles de caráter regionalista, ao passo que havia, em paralelo, uma crescente dos romances urbanos de cunho psicológico, marcados por problemas morais e religiosos atrelados à classe social. Logo, o “romance de 30” não deve ser entendido como um período dividido em dois polos literários, afinal, o objetivo principal comum encontrava-se na preocupação com a realidade brasileira de seu tempo. Porém, além de mais típico, o

regionalismo atuou como fator determinante na construção de (pré)consciência de país subdesenvolvido, visto que

[...] ele foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político. (Candido, 1989, p. 158)

Nesse contexto, nota-se, então, o surgimento de uma personagem típica do romance social de 1930, caracterizada como uma figura desenraizada ou espoliada. Trata-se de uma personagem que se manifesta a partir de um intervalo do conflito entre experiência urbana e experiência rural. Embora adaptada à vida moderna na cidade, não se sente pertencente a esse meio e, assim, visualiza a possibilidade de volta ao mundo do campo como uma realidade ideal. Percebe-se, no entanto, que essa ligação com o mundo rural é apenas sentimental e a mera volta ao campo não é possível, pois, apesar de integrar a sua identidade, este mundo já não existe mais. Assim, a personagem encontra-se presa entre duas realidades nas quais não se vê pertencente e, como consequência, dissipa-se “qualquer visão conciliatória que permita aventar a ideia de que uma simples volta ao campo – ou mesmo sua simples modernização epidérmica – represente qualquer saída para os impasses do presente” (Bueno, 2007, p. 147).

Para além da implementação artificial de ideais e técnicas modernizantes propostas na década anterior pelos escritores da fase heroica, o romance social de 1930 indicava a necessidade de uma reformulação da estrutura social, fortemente marcada pela escravatura, a fim de superar as problemáticas de seu tempo. Entretanto, através da perspectiva pessimista quanto a impossibilidade de volta ao mundo rural, os romancistas da década de 1930 encontram certa dificuldade em definir uma solução ideológica para os impasses socioeconômicos do Brasil. Embora enxerguem na figura do espoliado, muitas vezes pertencente à massa, o caminho para a revolução proletária, como observa Lafetá (2000):

Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa: [...] instando contra as estruturas que os mantêm [figura do proletário e do camponês] em estado de sub-humanidade. (Lafetá, 2000, p. 30)

Em suma, cristaliza-se no final da década de 1930 e no decorrer de 1940 a figura do povo como fonte literária, com destaque para a figura do proletário, que adquire, assim,

caráter universal, pois “o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social” (Candido, 1989, p. 160). Além disso, fixam-se as tendências regionalistas do romance social de 30, denominado, neste momento, como “romance proletário”, o qual surge por uma necessidade histórica de retratar um capitalismo decadente (Bueno, 2002, p. 262). Por fim, as tendências regionalistas, difundidas amplamente pelo romance, sofrem um processo de diluição e rotinização, visto que “a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica” (Lafetá, 2000, p. 38).

1.2 O romance brasileiro de 70: metrópole e violência

Com a consolidação do romance social e das tendências regionalistas, o cenário literário brasileiro atingiu um nível significativo de difusão nacional. Assim sendo, o final dos anos de 1940 e o decorrer da década de 1950 são marcados por uma ampla produção literária e, conseqüentemente, por um amadurecimento estético e ideológico de alguns escritores. Nesse contexto, a percepção acerca do subdesenvolvimento do país é compreendida de forma mais clara e madura pelos romancistas da época, culminando no que se pode definir como uma fase de consciência a respeito do atraso sociocultural e econômico e seu impacto negativo sobre o Brasil. Por isso, a ficção literária brasileira adquire uma nova abordagem, mais abrangente e sem preocupação ideológica, visto que “a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo” (Candido, 1989, p. 206).

Diante disso, a linguagem verbal e a elaboração do texto assumem posição de destaque na ficção brasileira em detrimento de uma perspectiva disjuntiva, isto é, o enfoque em determinado tema, posição ideológica ou, ainda, escolha estética do romance, como romance social ou psicológico, passa a ser uma característica secundária enquanto o discurso literário torna-se elemento central e decisivo da narrativa ficcional. Portanto, como observa Candido (1989), “não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (Candido, 1989, p. 206).

Com isso, o discurso literário contribuiu para que se rompesse também com outros aspectos estruturais, até então consolidados, do romance brasileiro, como a incorporação de técnicas e linguagens de outros gêneros, inclusive, não-literários. No entanto, apesar de ser possível notar tal enfoque discursivo na ficção brasileira de 1950, o fim da perspectiva

disjuntiva é incorporada, de fato, nas obras literárias das décadas seguintes, estabelecendo-se principalmente na década de 1970.

Para além disso, é importante destacar que a manifestação destas tendências desestruturantes deve-se, em grande parte, ao contexto histórico-político enfrentado pelo país a partir da década de 1960, atuando como forma de resistência à repressão e à censura de um período ditatorial, uma vez que “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (Lukács, 1968, p. 57 *apud* Pellegrini, 2007, p. 145).

Em meados dos anos 1960, as produções artísticas e literárias viram-se diante de uma ação repressiva e censurante devido ao regime ditatorial, instaurado no Brasil com o golpe militar de 1964 e agressivamente intensificado com o decreto do Ato Institucional V (AI-5) em 1968, visto que

O Estado militar adotou nessa ocasião uma política terrorista em relação à vida cultural, da qual a censura truculenta foi seu principal instrumento. Sua fúria repressiva provocou súbitas dilacerações ou doloridos silêncios nos frágeis corpos das obras – de qualquer natureza – que se recusaram, de uma maneira ou de outra, a se submeter a seus desígnios e imposições. Criou também dificuldades objetivas consideráveis para a circulação e a distribuição da maior parte delas. Atacou a vida universitária e afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Exerceu ainda árdua censura diária à imprensa e reprimiu com truculência quase todos os setores da indústria cultural. (Franco, 2015, p. 208)

Por isso, a ficção literária brasileira da década de 1960 encontrou, nas tendências desestruturantes, uma maneira de expressar seu inconformismo e de se opor ao cenário político e autoritário de seu tempo. Entretanto, apesar de algumas obras literárias seguirem uma narrativa mais tradicional, valendo-se, por exemplo, da manifestação explícita de uma posição ideológica intrínseca ao enredo do romance, a ficção brasileira desta década caracteriza-se, em sua maioria, por um estilo de caráter experimentalista. Portanto, através da assimilação de linguagens e técnicas de distintos gêneros literários e, ainda, dos modernos meios de comunicação, como o jornalismo, a narrativa ficcional alcança uma pluralidade legítima, como destaca Candido (1989):

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que

são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (Candido, 1989, p. 209)

Contudo, em paralelo a uma ação opressora e de ostensiva censura no país, o regime ditatorial brasileiro estimulou e facilitou a expansão da indústria cultural estrangeira, sobretudo daquela oriunda dos Estados Unidos, a partir da década de 1970. Para além de alcançar a modernização cultural, ao adotar padrões estéticos internacionais de países tidos como desenvolvidos social e economicamente, o governo militar também visava sufocar e impossibilitar as manifestações artísticas e culturais de nível local e nacional. Assim, conforme Franco (2015):

A censura foi instrumento privilegiado na promoção planejada do esquecimento histórico e na atrofia da memória coletiva. [...] Tal aspecto revela sua amplitude: ela pretendia ter consequências por largo período histórico. Talvez seja até mesmo possível recorrer a uma imagem dramática a fim de melhor caracterizar seu alcance: nessa direção, pode-se afirmar que a censura nesse período efetuou uma espécie de lobotomia na memória coletiva, particularmente na das classes oprimidas. (Franco, 2015, p. 209)

Em vista disso, a literatura brasileira estabeleceu uma estreita relação com a prática jornalística da época, ao incorporar manchetes e notícias de jornais ou televisivas em sua narrativa ficcional. Além disso, apropriou-se também das mais diversas linguagens dos crescentes meios de comunicação contemporâneos, como a linguagem de propaganda, de reportagem, televisiva e cinematográfica, com o intuito de se atualizar e de enfrentar literariamente a expansão da indústria cultural imperialista no Brasil.

No entanto, devido à censura sociocultural e à repressão estatal impostas pelo regime militar, vale salientar que a primeira metade da década de 1970 é definida por um certo conformismo estético-literário diante da desilusão quanto à possibilidade de revolução política. Portanto, pode-se encontrar, dentre os romances da época, obras literárias de cunho memorialístico e documental, os quais tratam exclusivamente de narrar e denunciar a brutalidade ditatorial, embora não se atenham em discutir a necessidade de um compromisso revolucionário político e literário. Por isso, como observa Franco (2015):

[...] predominam nos escassos romances da época longas discussões estéreis sobre o futuro da literatura ou sobre a necessidade da revolução, sem que seus narradores ou personagens logrem equacionar ou superar esse dilema. A hora histórica é de hesitação, de vida boêmia nos bares; enfim, de eclosão de uma “geração de tagarelas” apegada em última instância a acentuado conformismo estético e boa dose de impotência política. O período experimenta ainda, por força da lógica social repressiva, a derrocada do pacto político entre intelectuais e massas trabalhadoras, que marcou a década anterior [...] A ambição literária oriunda da década anterior

também sofre forte abalo, já que os personagens-escritores dos romances do início dos anos 70 aos poucos abandonam ou se afastam do ideal de escrever o grande romance brasileiro, capaz de narrar o que seria vital para o país. Esses romances fazem parte da cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas, que pode ser chamada de “cultura da derrota”. (Franco, 2015, p. 211)

Em contrapartida, com a gradual supressão da censura nos anos seguintes, surge, em meio ao sentimento de derrota política e literária, retratado em obras ficcionais de estrutura ainda tradicional, o romance de desestruturação. Por intermédio de pressões sociais e partidárias, iniciou-se o processo de abertura política e, assim, da liberalização do regime militar, o que resultou em um lento enfraquecimento da censura estatal a partir da segunda metade da década de 1970. Com isso, a ficção literária brasileira superou a mera narrativa jornalística de denúncia e documental da brutalidade ditatorial ao romper, de maneira efetiva, com a estrutura do romance, utilizando recursos estético-literários igualmente violentos.

Para além de uma justaposição dos diferentes meios expressivos de comunicação alinhados ao discurso literário do romance, a narrativa ficcional ultrapassa a barreira da linearidade discursiva e, ainda, transgride a convenção da verossimilhança ao recorrer a um realismo feroz e absurdo, o qual

[...] corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (Candido, 1989, p. 212)

Desse modo, a ficção brasileira assume uma perspectiva fragmentada em sua narrativa literária como forma não apenas de retratar a repressão e a brutalidade do regime ditatorial, como também de responder às consequências do autoritarismo militar sobre a realidade social de seu tempo. Portanto, a visão fragmentária, como observa Franco (2015):

[...] longe de ser meramente apegada ao caótico – como querem muitos críticos – parece antes configurar a experiência e a percepção social de camadas significativas da população, que, por força da repressão e do consequente desmoronamento das esperanças políticas nutridas quase até o final da década de 1960, sentiam o cotidiano e a vida no país como despedaçada, desmoronada [...]. (Franco, 2015. p. 216)

Por isso, além da incorporação de manchetes e notícias de jornais no texto literário, por exemplo, o romance sofre ainda um processo desestruturante dentro da própria linguagem e da lógica linear discursiva. Por meio de temas violentos alinhados a uma linguagem

coloquial, que busca abranger os diferentes níveis sociais de forma crua através do uso de gírias, palavrões, anulação das diferenças entre falado e escrito, entre outros recursos, o romance de desestruturação resulta em uma autêntica literatura de resistência. Entretanto, apesar de consistir em um ato de resistência à censura ditatorial, a posição ideológica dos romancistas não era expressa de maneira evidente nas obras ficcionais, ao passo que a contraposição ao regime militar manifestava-se de forma velada em meio a uma negação política. Assim, como define Candido (1989), trata-se de uma literatura do “contra”:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). (Candido, 1989, p. 212)

Em síntese, a utilização de recortes jornalísticos, televisivos e, até mesmo, cinematográficos justapostos ao discurso literário, o que pode ser definido como uma espécie de montagem, assim como a assimilação de diferentes técnicas e linguagens e, ainda, a fragmentação da linearidade narrativa, resultam no que se pode definir como romance de resistência. A partir disso, o romance de resistência buscou não somente narrar a barbárie política cometida ao longo do regime militar ditatorial, como também (re)construir “uma memória histórica elaborada a partir do ponto de vista dos derrotados” (Franco, 2015, p. 218), a fim de impedir o esquecimento histórico-social provocado pelo terrorismo Estatal. Logo, como salienta Franco (2015):

Parte desse romance de resistência, porém, não se limitou a elaborar a linguagem de prontidão ou a narrar os aspectos mais sombrios originários dos conflitos políticos do período – como a tortura, a perseguição política, a repressão violenta (que não atingiu somente os militantes), as prisões, os sequestros, a intimidade das organizações ou dos partidos revolucionários, o funcionamento do aparato repressivo do estado, a violência cotidiana, o sofrimento das camadas populares ou o insulamento dos militantes, a loucura, o exercício arbitrário do poder – mas também a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja poderosa indústria cultural. (Franco, 2015. p. 219)

Dessa maneira, a partir de uma visão consciente acerca do subdesenvolvimento e do atraso sociocultural e econômico do país, é importante destacar que a manifestação das tendências desestruturantes na literatura brasileira possibilitou o rompimento com a estrutura tradicional e as temáticas regionalistas consolidadas em 1930 com o romance social. Ademais, a nova abordagem estético-literária conseguiu alcançar o tom coloquial em seu

discurso narrativo, o qual vem sendo explorado “desde o Modernismo dos anos 20 e só agora parece instalar-se de fato na prática geral da literatura” (Candido, 1989, p. 211).

Além disso, a ficção literária brasileira encontrou, nas tendências desestruturantes, uma forma de se opor ao regime militar ditatorial e, ainda, de subsistir diante de uma realidade fragmentada “dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito” (Pellegrini, 2007, p. 148). Em suma, é válido afirmar que “o ato de escrever não é assim apenas forma de resistência à censura, mas insubordinação civil, modo de resistir à própria ditadura” (Franco, 2015, p. 212) e, por isso, a literatura de resistência alcançou “a tarefa literária de constituir a memória por meio da recomposição do passado enquanto ruína, que, lembrada no presente, atualiza esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e agora” (Franco, 2015, p. 212).

1.3 A formação do romance brasileiro: a questão do outro

Em seu texto *A personagem do romance*, Candido (1970) aponta três elementos centrais para a elaboração estrutural e o desenvolvimento eficaz de um romance, sendo eles o enredo, a personagem e as ideias. Trata-se, conforme o autor, de elementos entrelaçados por apresentarem relações inerentes entre si, visto que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” e, ainda, “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 1970, p. 51).

No entanto, apesar de não poder ser dissociada do conjunto estrutural como único elemento relevante, encontra-se no ser fictício, isto é, na personagem, as delimitações para uma construção narrativa verossímil. Diante disso, a partir de um conhecimento restrito que se obtém sobre o outro enquanto ser vivo, através da convivência e de estímulos sensoriais, entende-se que a noção a respeito do outro se dá de forma fragmentada e incompleta. Assim, o romance estabelece uma relação entre ser vivo e ser fictício a fim de manifestar, através da personagem, uma verdade existencial autêntica (Candido, 1970, p. 52).

Dessa maneira, por meio de uma percepção fragmentada, seja uma percepção física ou psicológica, acerca da totalidade do outro, seja um ser vivo ou fictício, o romance, ao “abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes (Candido, 1970, p. 54-55). Com isso,

cria-se um sentimento de autenticidade e, portanto, de verossimilhança, o que possibilita uma interpretação convincente a respeito da narrativa ficcional.

No romance, embora seja pré-estabelecida uma delimitação lógica e fixa da personagem devido aos elementos caracterizantes utilizados pelo romancista, é possível desenvolver uma interpretação complexa acerca do outro enquanto ser fictício, uma vez que a escolha de determinados elementos em consonância a uma lógica de composição narrativa permitem uma percepção ilimitada da personagem. Assim, “a compreensão que nos vem do romance [...] é muito mais precisa do que a que nos vem da existência” e, por isso, “a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (Candido, 1970, p. 56).

Diante disso, pode-se afirmar que o alcance da verossimilhança depende de uma coerência interna alinhada a uma organização estrutural e estética diante dos recursos dispostos no romance. Por isso, não se refere à possibilidade de comparar o romance como uma cópia da realidade, apesar da relação mantida entre ser vivo e ser fictício e a preservação de vínculos com uma realidade fonte que cerca o romancista. Trata-se, portanto, de uma transfiguração da realidade, podendo ser modificada e deformada, por meio de uma convencionalização da personagem a partir de “uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência (Candido, 1970, p. 70).

Em face do exposto, compreende-se, então, os entraves literários enfrentados pelos romancistas nos anos de 1930 diante de um cenário político indefinido e, conseqüentemente, marcado por uma divergência ideológica. Com isso, é possível analisar a narrativa literária do período modernista a partir de uma percepção antagônica, visto que o romance dividia-se entre dois modelos principais: romance social e romance psicológico. Entretanto, deve-se destacar que

[...] o desenvolvimento do romance de 30 teve desdobramentos que não cabem na esquematização que reduz o esforço de toda uma brilhante geração de escritores brasileiros à formação de dois blocos estanques, o dos que faziam o romance social e o dos que escreviam o romance psicológico, sendo que os primeiros caracterizam melhor seu tempo. (Bueno, 2002, p. 255-256)

Em consequência à polarização política da época, dividida entre direita e esquerda, os romances também encontravam-se em polos ideológicos opostos, uma vez que eram classificados ora como literatura reacionária, ora como literatura revolucionária. No entanto, por integrarem o mesmo contexto cronológico, os romances de cunho social e psicológico

contribuíram como representação literária contemporânea da sociedade brasileira e, por isso, devem ser compreendidos como manifestações paralelas, não opostas. Assim, como observa Bueno (2002):

O movimento geral entre os dois lados da polarização não se dá em sentidos opostos, e sim em termos de trajetórias paralelas. Vistas em conjunto, como manifestação de um mesmo momento, dão um retrato abrangente do romance brasileiro – e da vida brasileira – daquele momento. [...] Tal percepção, que não quer anular as diferenças, dá conta de que em romances que o momento identificava opostos em tudo, há um movimento comum. [...] Esquerda e direita se excluem na luta política. No entanto, romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los, pelo menos no sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo. (Bueno, 2002, p. 273-274)

Desse modo, evidencia-se na narrativa ficcional brasileira a presença de um “outro” em relação ao mundo e à figura do intelectual enquanto romancista. Por isso, embora tratada sob diferentes perspectivas, a figuração do outro assume posição de destaque em ambas as representações literárias. Em vista disso, exploram-se personagens oriundas de classes sociais mais baixas e, em sua maioria, relegadas ao esquecimento e à exploração socioeconômica da época.

Contudo, explicitada em romances de cunho psicológico e fortemente atrelada a valores morais e religiosos, a literatura reacionária também encontrou na figuração do mesmo, isto é, na representação de personagens pertencentes à burguesia, uma maneira de se opor ao romance de caráter social. Assim, pode-se caracterizar a literatura reacionária quanto ao seu interesse pelo individualismo, à ausência de um movimento social coletivo e, ainda, ao apego a uma linguagem tradicional (Bueno, 2001, p. 209).

Em contrapartida, a literatura revolucionária distingue-se pela figuração de personagens marginalizadas, seja pela sua raça, classe social ou gênero. Por isso, com o intuito de denunciar as mazelas sociais de seu tempo, o romance social prevaleceu como modelo literário principal nos anos de 1930. Assim, apesar de apontar para a necessidade de uma reformulação das estruturas sociais, é válido lembrar que o romance social era marcado por uma perspectiva pessimista, dada a dificuldade dos romancistas da “geração de 30” em definirem uma solução ideológica para os impasses socioeconômicos do Brasil.

Todavia, desdobra-se a partir do romance social uma inclinação para a luta de classes e, portanto, a necessidade de uma arte efetivamente proletária, visto que “apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução (Bueno, 2001, p.

203). Diante disso, o romance proletário surge em meio a um capitalismo tardio e decadente e, assim, encontra na revolta das massas exploradas um caminho possível para a revolução proletária no contexto brasileiro.

Assim sendo, dentre as personagens marginalizadas que ganharam destaque na narrativa revolucionária, observa-se a preferência pela figura do outro enquanto sujeito proletário. Os romancistas, no entanto, depararam-se com os impasses acerca da figuração do outro ao assumirem-se como representantes de um povo do qual, em sua maioria, não faziam parte, uma vez que pertenciam a classes sociais mais altas em relação a suas personagens marginalizadas. Contudo, como aponta Bueno (2001):

O reconhecimento dessa limitação, no entanto, não pode implicar desconsideração do importante papel que esses intelectuais tiveram para a cultura brasileira. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. [...]. Esse gesto não pode ser menosprezado, ainda que não deva ser, ele próprio, idealizado. (Bueno, 2001, 345)

Com isso, criaram-se diferentes abordagens a fim de se alcançar a legitimidade enquanto representante de um outro que não fala por si, visto que “o problema da figuração do outro só poderia ser tratado com rendimento se fosse encarado exatamente como o que era: um problema” (Bueno, 2002, p. 263). Destaca-se, dentre elas, a representação a partir de uma perspectiva vista de dentro da massa de explorados, por meio de uma coleta de material e impressões do romancista que servem como fonte documental para a narrativa fictícia e, assim, a figuração do outro. Desse modo, pretende-se

[...] falar do lugar de um representante da massa de explorados, legitimado por seu engajamento na construção de uma futura revolução proletária. Sendo assim, não há muito o que questionar no papel do intelectual, que é apenas o de estar ao lado dos explorados, revelando aos leitores a dura realidade vivida por eles e mostrando a revolta como a única forma de obter, num futuro não muito certo, alguma modificação nesse quadro de mortificação constante. Para resumir, pode-se dizer que a ideia básica é a de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão de dentro do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita. (Bueno, 2001, p. 315)

Em suma, ainda que ambos façam parte de um mesmo movimento comprometido com a reestruturação das camadas sociais, o romance proletário diferencia-se, em partes, do romance social devido ao seu empenho em apontar para a necessidade de luta das classes exploradas pelo sistema socioeconômico, culminando, assim, em uma revolução proletária

dentro e fora da narrativa ficcional. Por fim, vale frisar, também, que ambas as manifestações literárias que se estabeleceram nos anos de 1930, por meio de seus romances psicológicos e sociais, foram responsáveis por reconhecer e evidenciar as problemáticas de um período indefinido politicamente, ora pela figuração do mesmo, ora pela figuração do outro.

Com a implementação do regime Vargas em 1937, a tensa relação entre as dicotomias literárias que tanto marcaram as narrativas ficcionais da década – campo e cidade; individual e coletivo; social e psicológico; o mesmo e o outro –, cedeu lugar à dúvida e à incerteza quanto ao futuro do país diante de um regime ditatorial que se instaurou com o Estado Novo, além da iminência de uma guerra mundial. Diante disso, os romancistas viram-se submetidos a se reorganizarem em novos grupos, divididos entre aqueles que se opunham e aqueles que apoiavam o governo. Assim, como destaca Bueno (2002):

Em lugar das definições inequívocas, este final de década acaba se encaminhando para uma nova dúvida, diferente daquela dúvida dos inquietos que, cansados do ceticismo buscavam alguma convicção firme e construtora. Agora é a dúvida que nasce da incerteza diante de um regime definitivamente fechado e da perspectiva de uma guerra que iria decidir o destino do mundo. Nesses romances da nova dúvida o que temos são personagens desamparados diante de uma máquina social terrível que os ameaça. (Bueno, 2002, p. 279)

Posteriormente, em meio ao crescente e acelerado processo de industrialização no qual encontrava-se o país a partir da década de 1960, a dicotomia literária entre campo e cidade representada, respectivamente, pela ficção regionalista e ficção urbana, vê-se enfraquecida diante de um novo cenário brasileiro marcado pelo aumento populacional nos grandes centros urbanos em virtude do êxodo rural. Assim, a narrativa ficcional brasileira volta-se, de modo geral, para a representação de uma vida urbana cindida, isto é, “irremediavelmente dividida em ‘centro’ e ‘periferia’, em ‘favela’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e ‘orla’, dependendo o uso desses termos da região do país” (Pellegrini, 2005, p. 137).

Com isso, a violência urbana assume posição de destaque na ficção brasileira, intensificando-se com a implementação da ditadura militar. Diante disso, através de um realismo feroz a fim de descrever a violência urbana e os danos físicos e psicológicos causados sócio e culturalmente, pode-se afirmar que a “brutalização da vida urbana podia ser vista – e foi –, naquele momento, como uma denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura” (Pellegrini, 2005, p. 138). Além disso, deve-se ressaltar que, já em 1970, o discurso literário se consolida como elemento central e decisivo da narrativa ficcional por meio de uma perspectiva disjuntiva, uma vez que “era necessário

atentar para as ambiguidades de sentido, a ressonância das palavras e seu poder de criar um mundo próprio” (Pellegrini, 2007, p. 154).

Mais adiante, a partir da segunda metade da década de 1970, destaca-se dentre as narrativas literárias um modelo de romance cuja fórmula mesclava “conteúdo jornalístico” com “tratamento literário” (Schneider, 2014, p. 111), denominado romance-reportagem. Por sua vez, o romance-reportagem surge como objeção à censura e à repressão exercida pelo regime militar sobre todos os setores do país, sobretudo o setor jornalístico. Nesse âmbito, através de “histórias reais, mas de contornos ficcionais” (Schneider, 2014, p. 111), os romancistas do gênero literário emergente constituíam-se, em geral, de jornalistas que tinham como objetivo minuciar em detalhes notícias e reportagens jornalísticas que foram afetadas, em algum nível, pela censura ditatorial.

Dessa maneira, em meio à modernização conservadora empregada pelo regime militar e à violenta degradação dos grandes centros urbanos, a representação de figuras tidas como marginais também configura o cenário literário brasileiro da época enquanto “expressão de um sujeito social até então sem voz” (Pellegrini, 2005, p. 133). No entanto, como aponta Pellegrini (2005), é necessário observar

[...] até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência, com todas as suas implicações e nuances, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado. (Pellegrini, 2005, p. 139)

Em síntese, pode-se afirmar que parte da ficção literária brasileira da década de 1970 constituiu-se como narrativa de resistência diante da censura e da repressão de um período autoritário, o qual alterou “profundamente as condições materiais de existência da literatura” (Pellegrini, 2002, p. 359). Nesse contexto, a partir de uma estreita relação entre literatura e jornalismo, o romance-reportagem estabeleceu-se como representação patente de uma literatura de resistência à censura e, conseqüentemente, ao regime ditatorial militar.

Em face ao exposto, evidencia-se, neste trabalho, a figuração de personagens infantis enquanto grupo social relegado à marginalização e à desassistência, seja por parte do Estado, seja pela família, representada diante de uma realidade sociopolítica desigual e excludente em diferentes momentos literários da ficção brasileira e, no entanto, ambos marcados por um regime autoritário. Nesse sentido, dado que o infante somente ocupa esse espaço literário ora como personagem ou narrador, ora como leitor, depreende-se, então, que a figuração da criança ocorre por meio de uma voz mediadora elaborada por um autor — narrador ou

personagem — adulto que retoma uma infância, podendo ser sua ou de outrem (Mata, 2015). Por isso, compreende-se a necessidade da representação da criança enquanto sujeito social que se relaciona com outros sujeitos — crianças e adultos —, bem como com instituições públicas e privadas.

Por fim, pretende-se estabelecer as possíveis intersecções e divergências acerca da representação da infância diante de um contexto de violência e exclusão social na narrativa ficcional brasileira para além da mera tentativa de se representar o mundo social do infante, uma vez que “a infância pode ser um simples tópico explorado pelo autor” e, assim, se transformar “em um tema visto de fora, seja pelo viés da nostalgia, da denúncia ou do estranhamento, sem que haja uma tentativa de se recriar um mundo afetado pelo olhar infantil” (Mata, 2015, p. 15).

2. A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA ABANDONADA NO ROMANCE DE 30

Pretende-se, nesta seção, realizar uma análise crítica a respeito da transfiguração da infância na produção ficcional da década de 1930, em meio à polarização ideológica da época, a qual se dividia entre socialistas, de um lado, e integralistas, de outro. Por isso, em “O romance de 30 de Jorge Amado: a representação da infância marginalizada”, apresenta-se primeiramente a fortuna crítica acerca da produção literária realista-socialista do romancista baiano Jorge Amado (1912-2001), evidenciando-se a representação de figuras infantis enquanto grupo social centralizador de uma literatura proletária.

Com a difusão do realismo socialista enquanto tendência literária no Brasil, procura-se compreender a representação da personagem proletária como sujeito social em evidência no romance amadiano. Nesse sentido, destaca-se como *corpus* literário desta pesquisa o romance *Capitães da Areia*, publicado em 1937, diante da representação de personagens infantis enquanto sujeitos sociais relegados a uma vida marginalizada. Assim, em “O herói-coletivo no romance *Capitães da Areia*: os anjos marginais ou os humanos delinquentes”, explora-se o universo ficcional amadiano a partir de uma reflexão dialógica entre o romance proletário em destaque e a capacidade subversiva das personagens infantis ao voltarem-se contra um sistema estratificado.

Por fim, em “A trajetória de Pedro Bala: a liderança juvenil em dois tempos (ditadura e militância política)”, ressalta-se a trajetória da personagem principal do romance a fim de destacá-la de seu meio coletivo e, assim, delimitar aspectos característicos que a singularize enquanto representação de um ser fictício. Além disso, busca-se na figura de Pedro Bala compreender a construção de uma poética infantil marginalizada como contraponto a uma infância engendrada pela perspectiva romântico-burguesa.

2.1 O romance de 30 de Jorge Amado: a representação da infância marginalizada

Em 1922, os modernistas propuseram uma renovação na literatura brasileira através do uso de uma linguagem que se aproximasse do coloquial da época, rompendo com a velha linguagem academicista e aderindo aos modos populares. Além disso, o Modernismo brasileiro também marcou a passagem de uma experiência rural para uma experiência urbana devido ao processo de industrialização e à consequente urbanização do país. Haja vista as consequências da colonização europeia e a resultante formação de um país latino-americano

profundamente marcado por seu passado escravagista, compreende-se, então, a relação natural e inevitável de dependência cultural entre o Brasil e os países europeus, sobretudo a França.

Entretanto, convém lembrar que a dependência cultural não se trata apenas de simples cópia de tendências artísticas e literárias europeias, uma vez que tais tendências sofreram alterações estéticas a fim de serem incorporadas ao imaginário brasileiro. Desse modo, pode-se dizer que o Modernismo brasileiro, o qual origina-se a partir das vanguardas europeias em voga, evidencia o início da superação de dependência cultural por meio da assimilação de recursos estilísticos e do aprimoramento de tendências artísticas estrangeiras no cenário sociocultural do país. Resulta-se, portanto, em uma relação de interdependência cultural, visto que posteriormente a produção literária brasileira derivaria-se de modelos nacionais anteriores. Por isso, como observa Candido (1989):

A partir dos movimentos estéticos do decênio de 1920; da intensa consciência estético-social dos anos 1930-1940; da crise de desenvolvimento econômico e do experimentalismo técnico dos anos recentes, começamos a sentir que a dependência se encaminha para uma interdependência cultural [...]. Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca. (Candido, 1989, p. 154-155)

Com a Revolução de 1930 e o fim da política oligárquica cafeeira, o cenário político brasileiro encontrava-se diante de uma polarização ideológica, a qual dividia-se entre socialistas, de um lado, e integralistas, de outro.³ Apesar de não haver uma revolução comunista a ser defendida no horizonte brasileiro, a realização de uma literatura socialista tornou-se possível devido à presença de uma dominação socioeconômica de classes e a um cenário de opressões e injustiças sociais. Além disso, pode-se afirmar que a constituição de uma literatura socialista no Brasil esbarrou na condição de subdesenvolvimento do país. Assim, como destacam Durão e Peruchi (2022):

Ao contrário da URSS, não havia no Brasil uma revolução a ser defendida; sinais de opressão e de dominação de classe, no entanto, eram abundantes e a injustiça onipresente. Como na Rússia pré-revolucionária, a industrialização coexistiu com fortes resíduos de servidão: o proletariado foi um protagonista relativo e teve que compartilhar o protagonismo social com o camponês. O processo histórico central da história brasileira, a terrível e persistente experiência de colonização e de

³ Informações bibliográficas coletadas em: DEMOCRACIA, Memorial da. *A revolução de 1930: a promessa de um novo país*. Disponível em: <<https://memorialdademocracia/card/a-revolucao-de-30>>. Acesso em: 24 jul. 2024.

escravidão, não teve, porém, paralelo no passado russo. (Durão; Peruchi, 2022, p. 192)

Por sua vez, o realismo socialista enquanto tendência estético-literária estabeleceu-se formalmente em 1932, na antiga União Soviética, e caracterizava-se pela ênfase da capacidade transformadora da literatura, direcionando-se, assim, para uma forma futura do ser humano e das estruturas sociais. Ademais, baseava-se esteticamente em obras literárias já produzidas e enfatizava o enfoque em perspectivas heroicas a partir da representação artística baseada em experiências concretas da realidade. No Brasil, o romance realista socialista surge como uma necessidade dos romancistas de esquerda de mobilizar uma produção literária que pudesse “representar a semente de uma sociedade comunista por vir” (Durão; Peruchi, 2022, p. 193) e, assim, uma possível revolução de massas. Diante disso, o realismo socialista consolida-se no cenário literário brasileiro como fonte transfigurada, visto que

[...] a estrutura narrativa decisiva que permite a aclimação do realismo socialista no Brasil reside na combinação de um componente negativo – a representação da opressão social em suas várias formas – com um elemento positivo que promete a sua resolução, o fim do conflito e da miséria. (Durão; Peruchi, 2022, p. 193)

Em face do exposto, pode-se afirmar que, ao destacar o povo como seu sujeito-personagem, Jorge Amado (1912-2001) tornou-se um dos principais representantes do romance realista socialista na literatura brasileira. Nascido em Itabuna, município do sul da Bahia, Jorge Leal Amado de Faria mudou-se com a família para Ilhéus com menos de dois anos de idade devido a uma epidemia de varíola e, aos onze anos, migrou para Salvador a fim de continuar seus estudos no *Colégio Antônio Vieira*. Autor de uma extensa produção literária, Jorge Amado atuou como jornalista e redator em diferentes revistas e jornais. Em 1931, publicou seu primeiro romance, *O país do carnaval*, e, no ano seguinte, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).⁴

Assim como os primeiros modernistas da geração de 20, Jorge Amado também valia-se da utilização de uma linguagem coloquial em sua produção ficcional literária. No entanto, ampliada pelos modernistas da geração de 30, a ruptura com padrões academicistas da língua portuguesa tratava-se igualmente de uma tentativa de polemizar o fazer literário da época. Todavia, segundo o próprio romancista, a produção literária amadiana não pretendia associar-se com o movimento modernista paulista-carioca:

⁴ Informações bibliográficas coletadas em: LETRAS, Companhia da. *Jorge Amado*. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/vida.php3>>. Acesso em: 4 set. 2024.

Não nos pretendíamos modernistas, mas sim modernos: lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse um caráter universal; uma literatura inserida no momento histórico em que vivíamos e que se inspirava em nossa realidade, a fim de transformá-la. (Amado *apud* Raillard, 1992, p. 36)

Em vista disso, o romance amadiano distingue-se pelo uso de uma linguagem coloquial de caráter neutro e transparente, haja vista a pretensão do romancista de atenuar o distanciamento entre narrador e suas personagens “ao tornar visível uma parcela da realidade social até então praticamente ignorada” (Durão; Peruchi, 2022, p. 197). Dessa maneira, por meio de uma coleta documental a partir de uma perspectiva de dentro das classes menos favorecidas, Jorge Amado buscava representar o povo como sujeito-personagem fonte de seus romances proletários, uma vez que “seu olhar buscou apreender principalmente o universo existencial dos miseráveis e excluídos, das classes trabalhadoras, no sentido de incorporá-los na construção temática e formal de sua ficção” (Rossi, 2004, p. 160).

Portanto, como observam Durão e Peruchi (2022):

[...] os primeiros modernistas lutaram por um tipo de escrita que não só acomodasse, mas que também expressasse o jeito tipicamente brasileiro de vivenciar a língua nativa, o que era também uma forma de aproximar a escrita da fala, democratizando a literatura. A chamada “geração de 1930” na historiografia literária brasileira ampliou esse impulso. No caso de Amado, ele é marcado pela ausência de qualquer traço polêmico. Ao contrário dos primeiros modernistas, portanto, a coloquialidade não aparece como uma conquista com traços de *épater le bourgeois*,⁵ mas adquire certa neutralidade e transparência. A naturalização do cotidiano na escrita corresponde estilisticamente àquela recusa já mencionada por parte de sua ficção em considerar os pobres como outros, como formas de alteridade. Características significativas dessa naturalização incluem o uso oral de pronomes (em português a posição deles é um claro marcador de formalidade), o vocabulário regionalizado, o ritmo regular de frases e o senso de extensão. (Durão; Peruchi, 2022, p. 198-199)

Além disso, é válido destacar que o universo ficcional realista-socialista de Jorge Amado distancia-se da narrativa naturalista, na qual os destituídos “são vistos como *outros*, como objetos de curiosidade científica, preocupação moral ou piedade religiosa” (Durão; Peruchi, 2022, p. 197-198, grifo dos autores). Desse modo, a representação de personagens excluídas socioeconomicamente da realidade brasileira se estabelece através de um reconhecimento empático por parte do narrador, que “os apresenta como seres humanos em um mundo que possui ao menos a dignidade de não ter que se justificar” (Durão; Peruchi, 2022, p. 198). Conforme observa Bergamo (2008):

Toda a simpatia do narrador encaminha-se para a valorização positiva do universo do espoliado, mediante um processo de humanização do oprimido e de rejeição do

⁵ “Impressionar a burguesia” (tradução minha).

status quo histórico que mantinha o homem pobre numa condição de indignidade e indignância, bem como permitia a continuação de um modelo econômico opressor. (Bergamo, 2008, p. 117)

Em contrapartida, a ficção realista-socialista de Jorge Amado caracteriza-se pela representação de uma narrativa maniqueísta circunscrita pela clara distinção entre o bem e o mal, uma vez que “o reconhecimento do mal social é reforçado pela crença na possibilidade inexorável, até mesmo intrínseca, do advento do comunismo” (Durão; Peruchi, 2022, p. 199). Com isso, tal perspectiva maniqueísta é retratada por meio da diferenciação entre ricos e pobres diante de uma realidade social opressora marcada pela miséria e exclusão econômica. Por isso, como ilustram Durão e Peruchi (2022):

A diferença entre o bem e o mal é sempre visível: eles nunca se misturam, vacilam ou mudam de um para outro. O reconhecimento do mal se torna, assim, transparente e desaparece como tal. O mundo, afinal, parece em “ordem”. [...] Porém, uma vez que o mundo moral é definido a priori, aquilo que poderia nos dar acesso a um fluxo de consciência, apenas nos apresenta considerações bem organizadas. (Durão; Peruchi, 2022, p. 200)

Nesse sentido, evidencia-se no romance proletário amadiano um paralelo narrativo antagônico por meio da descrição negativa e crua da miséria econômica, bem como da opressão social, sob uma ótica humanizadora do narrador em contraste a uma representação elevadamente positiva da riqueza cultural popular, como, por exemplo, a incorporação da religião afro-brasileira em sua produção ficcional. Assim, como ressaltam Durão e Peruchi (2022):

O candomblé estava à margem da legalidade e frequentemente era vítima de violência policial aberta. Jorge Amado fez com que a cultura afro-brasileira desempenhasse um papel central em sua ficção ao combinar o autenticamente popular com a magia, mediando, assim, a dominação e sua supressão por algo transcendente e pertencente ao povo. (Durão; Peruchi, 2022, p. 198)

Dessa maneira, estabelece-se, então, uma espécie de mitologia cultural amadiana a partir da representação de uma cultura popular imaculada mediante um sistema socioeconômico decadente, uma vez que “a resistência ao capitalismo não surge das próprias contradições deste, mas em um reino externo a ele, de pura vitalidade popular que permanece intocada pela lógica capitalista” (Durão; Peruchi, 2022, p. 204). Em vista disso, o romancista baiano constrói um universo narrativo envolto por um sistema de valores previamente determinado, através da figuração de personagens favorecidas por um senso de pertencimento coletivo em um mundo moralmente definido. Portanto, no universo ficcional amadiano

[...] o sentido moral dos personagens e a sua pertença ao coletivo [...] são dados antecipadamente e persistem apesar de todas as dificuldades concretas e carências materiais tão fortemente representadas nos primeiros romances de Amado, nos quais a autopreservação está presente como tema, mas não como desencadeadora de conflitos. (Durão; Peruchi, 2022, p. 204)

Com isso, ressalta-se, na ficção proletária amadiana, o povo como representação de uma entidade coletiva guiada pela ação heroica de personagens intrinsecamente virtuosas e aptas à liderança social, culminando, assim, em uma tentativa de dissolver o caráter individual do sujeito-personagem a fim de enfatizar a necessidade da luta e revolta de classes em meio a um sistema de exploração econômica. Em síntese, como destaca Bueno (2001):

[...] de um lado está uma realidade sórdida que precisa ser denunciada, enquanto de outro está um povo que precisa ser louvado em sua capacidade de construir, um dia, alguma coisa que supere o modelo exploratório que vigora no presente. É a miséria do momento em contraste com a grandeza das pessoas simples, que será a marca da representação do proletário em Jorge Amado. (Bueno, 2001, p. 324)

Em face do exposto, é importante destacar que o universo ficcional realista-socialista amadiano orientava-se, a princípio, pela investida em romper com a figura de uma personagem centralizadora das ações do romance e as problemáticas individuais enfrentadas por esta diante de estruturas sociais conflitantes. Por isso, ao exaltar o povo como entidade coletiva em detrimento da individualidade de um herói protagonista, Jorge Amado propõe uma redefinição estético-literária ao distanciar-se da personagem heroica e central do romance burguês. Assim, como ilustra Bueno (2001):

[...] Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. (Bueno, 2001, p. 206)

Em contrapartida, a reestruturação do romance proletário em torno da ampla representação de grupos sociais economicamente explorados resulta, então, no surgimento de uma figura individual significativa dotada de valores morais indissolúveis e de um inato senso de coletividade. Nesse sentido, em uma tentativa de desvendar o complexo problema de um fazer literário em transição para um romance socialista inserido em uma sociedade estruturalmente burguesa circunscrita por um modelo capitalista decadente, o romancista baiano coloca em posição de destaque um novo sujeito-protagonista ao invés de suprimi-lo de

vez (Bueno, 2001, 232). Desse modo, o denominado herói-coletivo amadiano irrompe como contraponto ao herói individual do romance burguês, uma vez que

[...] ao tentar dar existência concreta às suas propostas de um romance proletário que abandonasse o indivíduo em favor do tratamento dos grandes grupos, [Jorge Amado] criará tipos individuais que, idealizados pela intenção de conferir grandeza aos explorados, acabarão indicando uma outra saída para o romance engajado que o autor queria fazer. (Bueno, 2001, p. 321)

No entanto, o universo ficcional amadiano, construído em torno de uma narrativa politicamente engajada, deparou-se com oposições críticas devido a uma frágil construção psicológica de suas personagens, visto que estas ocupavam posições “pré-estabelecidas ditadas pelo horizonte utópico” (Durão; Peruchi, 2022, p. 205-206). Diante disso, a crítica literária brasileira apontou para uma ausência de complexidade psicológica das personagens amadianas, sobretudo da figura do herói-coletivo, como consequência da supressão de sua singularidade enquanto sujeito-personagem individual.

Nesse contexto, submetido a um sistema de valores previamente definido em virtude de uma regulação narrativa sustentada por uma preocupação política (Durão; Peruchi, 2022, p. 206), o herói-coletivo amadiano surge como uma personificação de grupos sociais populares que, apesar da subordinação e da exclusão socioeconômica à custa de um modelo capitalista opressor, concentra em sua imagem “qualidades morais intrínsecas e habilidades externas que o colocam como um exemplo a ser admirado e seguido” (Durão; Peruchi, 2022, p. 201). Em suma, como observam Durão e Peruchi (2022):

[...] o Herói não pode ser considerado uma pessoa no seu senso comum, pois [...] ele foi tão favorecido pela natureza que o sentido de finitude que define o sujeito parece ser anulado. [...] a ausência de subjetividade e o exagero da transcendência afetam também a natureza do mal que, apesar de todos os danos e dores infligidos, é de fato fraco, nunca realmente ameaçador. A maldade nunca flerta com a falta de propósito, também nunca contém um componente idiossincrático, mas apenas cumpre uma posição narrativa necessária. (Durão; Peruchi, 2022, p. 203)

Contudo, embora a posição crítica indique uma falta de complexidade interior das personagens amadianas, não se deve descartar a intencionalidade do romancista em fomentar, a partir de seu universo ficcional realista-socialista, a necessidade de transformação social por meio da luta revolucionária de classes. Dessa maneira, é importante destacar que a controversa problemática em torno da profundidade psicológica das personagens enquanto emanção de um povo socioeconomicamente excluído trata-se, na realidade, de uma frágil e inconstante construção narrativa e, por isso, difere-se de uma ausência psíquica generalizada

do romance proletário amadiano. Assim sendo, o romancista assume um compromisso ideológico engajado pela idealização utópica do socialismo e, com isso, “a revolução surge como um patamar para vencer o subdesenvolvimento, tornando-se um projeto político a ser viabilizado, inclusive literariamente” (Bergamo, 2008, p. 60).

Nesse sentido, para além da representação da classe trabalhadora como principal agente da ação revolucionária, Jorge Amado preocupou-se também com a transfiguração de diferentes grupos sociais submetidos a um processo de opressão e exclusão devido ao sistema capitalista vigente, visto que “o romance proletário amadiano dos anos de 1930 forjou um sentido de massa, povo e popular pregado ao pertencimento à classe proletária” (Rossi, 2004, p. 160). Em vista disso, personagens marginalizadas de grupos diversos emergem como constituintes indissociáveis na luta revolucionária de classes, por exemplo, a partir da representação de personagens infantis marginais no universo ficcional amadiano, uma vez que estas “encontravam-se numa situação de exclusão e subordinação e possuíam, potencialmente, capacidade de subverter a ordem social” (Rossi, 2004, p. 160).

2.2 O herói-coletivo no romance *Capitães da Areia*: os anjos marginais ou os humanos delinquentes

Em novembro de 1937, mediante uma suposta tentativa conspiracionista de destituir o então presidente Getúlio Vargas do poder — o denominado Plano Cohen falsamente atribuído ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em parceria com organizações comunistas internacionais —, implementou-se no Brasil um regime ditatorial conhecido popularmente como Estado Novo (1937-1945), que encontraria seu declínio somente após oito anos de duração. Com a suspensão das eleições, o fechamento do Congresso e a imposição de uma Constituição com moldes nazifacistas, o autoritarismo de Getúlio Vargas provocou uma perseguição política aos opositores do governo, sobretudo àqueles que simpatizavam com ideais comunistas.⁶

No entanto, apesar do grande investimento em divulgar as realizações positivas de seu governo e, conseqüentemente, o culto ao seu nome, o regime Vargas também investiu em uma ampla censura contra a imprensa, bem como de outros meios de comunicação, a fim de tornar ilegal qualquer menção desrespeitosa às autoridades públicas, regulado pelo Departamento de

⁶ Informações bibliográficas coletadas em: DEMOCRACIA, Memorial da. *Ditadura do Estado Novo*. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/ditadura-no-estado-novo>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e, posteriormente, substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).⁷

Nesse contexto, o romance recém publicado de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (1937), assim como outras obras do romancista, teve seus exemplares recolhidos das livrarias e incinerados em praça pública na cidade de Salvador, como um símbolo do pseudo combate à propaganda do “perigo vermelho”, isto é, contra a disseminação do comunismo no país.⁸ Dessa maneira, por ter seus romances considerados como uma ameaça ao governo getulista e, também, por ser um declarado defensor de uma revolução socialista no cenário sociopolítico brasileiro, Jorge Amado enfrentou diversos mandados de prisão, além de ter se exilado em diferentes países ao longo dos anos devido à repressão política.

Em face do exposto, é válido relembrar que o romancista baiano tornou-se um dos principais expoentes do realismo socialista na literatura brasileira, difundindo, assim, uma literatura politicamente engajada e de cunho proletário. Para além da utilização de uma linguagem coloquial e popular, a fim de “dotar seu texto de um efetivo alcance social” (Duarte, 1996, p. 92 *apud* Rossi, 2004, p. 164), Jorge Amado valia-se, ainda, de uma coleta documental a partir de uma perspectiva “de dentro” das classes menos favorecidas, que buscava retratar em seu universo ficcional. Conforme Zélia Gattai (1916-2008), escritora e esposa de Jorge Amado, elucida no trecho a seguir:

A temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual. Para escrever *Capitães da Areia*, Jorge Amado foi dormir no trapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história.⁹ (Zélia Gattai Amado in Amado, 2008, p. 271)

Por isso, ao escrever e nomear sua obra *Capitães da Areia* (1937), o romancista utilizou-se de uma expressão empregada pela própria imprensa da época para se referir aos jovens abandonados na região das praias.¹⁰ Dessa maneira, inicia-se o romance a partir da leitura de reportagens fictícias, que anuncia um assalto realizado pelos integrantes do bando “capitães da areia” à casa de um comendador em um bairro abastado da capital baiana. Por

⁷ Informações bibliográficas coletadas em: CPDOC. Departamento de Imprensa e Propaganda. In.: *Fundação Getúlio Vargas*. Disponível em: <<https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

⁸ Informações bibliográficas coletadas em: UCHOA, Pablo. *Capitães da Areia: o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira*. In.: *BBC News Brasil*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

⁹ Citação retirada da obra *Capitães da areia*, de Jorge Amado, publicada em 2008 pela Companhia das Letras.

¹⁰ Informações bibliográficas coletadas em: UCHOA, Pablo. *Capitães da Areia: o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira*. In.: *BBC News Brasil*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

sua vez, o jornal que noticia o roubo municia seus textos jornalísticos de adjetivos pejorativos ao se reportar aos jovens que compõem o grupo e às suas atividades ilícitas, contrastando, por exemplo, com a descrição dada ao neto do comendador, uma vez que tais textos “funcionam majoritariamente como expressão ideológica das classes dominantes” (Bergamo, 2008, p. 126). Assim, como ilustra os seguintes excertos do romance:

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos Capitães da Areia, nome pelo qual é conhecido o grupo de *meninos assaltantes* e *ladrões* que infestam a nossa urbe. Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada. Como também ainda não foi localizado o local onde escondem o produto dos seus assaltos, que se tornam diários, fazendo jus a uma imediata providência do juiz de menores e do dr. chefe de polícia. [...] São chamados de Capitães da Areia porque o cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus catorze anos, que é *o mais terrível de todos*, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a identidade deste chefe é desconhecida. O que se faz necessário é uma urgente providência da polícia e do juizado de menores no sentido da extinção desse bando e para que recolham esses *precoces criminosos*, que já não deixam a cidade dormir em paz o seu sono tão merecido, aos institutos de reforma de crianças ou às prisões. Passemos agora a relatar o assalto de ontem, do qual foi vítima um honrado comerciante da nossa praça, que teve sua residência furtada em mais de um conto de réis e um seu empregado ferido pelo *desalmado* chefe dessa malta de jovens *bandidos*. (Amado, 2008, p. 11-12, destaques meus)

[...]

Aconteceu que no jardim a *linda* criança que é Raul Ferreira, de onze anos, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos Capitães da Areia, que é reconhecível devido a um talho que tem no rosto. Na sua *inocência*, Raul ria para o *malvado*, que sem dúvida pensava em furtá-lo. O jardineiro se atirou então em cima do ladrão. Não esperava, porém, pela reação do moleque, que se revelou um mestre nestas brigas. E o resultado é que, quando pensava ter seguro o chefe da malta, o jardineiro recebeu uma punhalada no ombro e logo em seguida outra no braço, sendo obrigado a largar o *criminoso*, que fugiu. (Id., Ib., p. 13 destaques meus)

Nesse âmbito, acompanha-se a história de um grupo de jovens garotos “de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos” (Amado, 2008, p. 28), que vagueiam pelas ruas de Salvador, na Bahia, e que possuem como única moradia um velho trapiche abandonado em meio à brancura do areal do cais. Desse modo, liderados por Pedro Bala — hoje com seus quinze anos, mas “há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia” (Amado, 2008, p. 29) —, e conhecidos por toda cidade como os “capitães da areia”, o grupo ganha a vida cometendo diversos delitos a fim de garantir sua sobrevivência em conjunto, desde pequenos furtos até confrontos com vozes institucionais públicas e privadas:

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola. E o grupo era de mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche. Se espalhavam nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha. Nenhuma delas reclamava. Por vezes morria um de moléstia que ninguém sabia tratar. Quando calhava vir o padre José Pedro, ou a mãe-de-santo Don’Aninha ou também o Querido-de-Deus, o doente tinha algum remédio. Nunca, porém, era como um menino que tem sua casa. (Id., Ib., p. 46)

Assim sendo, evidencia-se na ficção amadiana a representação de uma infância marginal como contraponto a uma infância romântico-burguesa, visto que “o modo de existência dos pequenos infratores [aparece] como consequência de um modelo de desenvolvimento excludente que já ia produzindo desigualdades sociais e miséria” (Souza, 2015, p. 79). Portanto, o enfoque crítico do romance concentra-se nas sequelas de uma sociedade até então regulada por um sistema capitalista opressor e, por isso, responsável por engendrar a exclusão de figuras infantis de um ambiente familiar circunscrito por direitos básicos, lançando-as a uma infância marginal relegada à criminalidade:

Desde pequenos, na arriscada vida da rua, os Capitães da Areia eram como homens, eram iguais a homens. Toda a diferença estava no tamanho. No mais eram iguais: amavam e derrubavam negras no areal desde cedo, furtavam para viver como os ladrões da cidade. Quando eram presos apanhavam surras como os homens. Por vezes assaltavam de armas na mão como os mais temidos bandidos da Bahia. Não tinham também conversas de meninos, conversavam como homens. Sentiam mesmo como homens. Quando outras crianças só se preocupavam com brincar, estudar livros para aprender a ler, eles se viam envolvidos em acontecimentos que só os homens sabiam resolver. Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e de aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe na vida da rua. E tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre os responsáveis por si. Tinham sido sempre iguais a homens. (Amado, 2008, p. 243-244)

Em vista disso, observa-se a construção de um universo ficcional subordinado por leis pré-estabelecidas na narrativa devido à representação elevadamente positiva das personagens amadianas enquanto emanção de um povo economicamente miserável, uma vez que a “idealização romântica e sublime do oprimido, em contraste com a descrição densa e bruta do meio, mostrou-se um recurso privilegiado para que o escritor forjasse um sentido heroico e engrandecedor aos seus personagens” (Rossi, 2004, p. 169). Assim, como retrata o trecho a seguir:

Pirulito mirou o céu azul onde Deus devia estar e agradeceu num sorriso e pensou que Deus era realmente bom. E pensando em Deus pensou também nos Capitães da

Areia. Eles furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas ou punhal homens e policiais. Mas, no entanto, eram bons, uns eram amigos dos outros. Se faziam tudo aquilo é que não tinham casa, nem pai, nem mãe, a vida deles era uma vida sem ter comida certa e dormindo num casarão quase sem teto. Se não fizessem tudo aquilo morreriam de fome, porque eram raras as casas que davam de comer a um, de vestir a outro. E nem toda a cidade poderia dar a todos. (Amado, 2008, p. 110-111)

Dessa maneira, por meio da utilização estilística de uma voz narradora empática em uma tentativa de valorizar o universo infantil das crianças abandonadas, Jorge Amado desenvolve um microcosmo social regido por códigos morais de solidariedade, bem como por um senso de coletividade indissolúvel, a fim de “caracterizar o universo do marginalizado com destaque aos laços afetivos que unem” os garotos do bando e, assim, preservar “uma cumplicidade de sentimentos que garante a integridade do grupo” (Bergamo, 2008, p. 128). Com isso, destaca-se no romance o momento em que o personagem Sem-Pernas — “coxo, o defeito físico valera-lhe o apelido” (Amado, 2008, p. 33) —, encontra-se diante de um dilema entre trair ou não trair a confiança dos capitães da areia para continuar vivendo como filho adotivo de dona Ester:

Estes eram seus companheiros, eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais, pensava o Sem-Pernas. E agora sentia que os estava abandonando, que estava passando para o outro lado. Com este pensamento se sobressaltou, sentou-se. Não, ele não os trairia. Antes de tudo estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia. Os que a traíam eram expulsos e nada de bom os esperava no mundo. E nunca nenhum a havia traído do modo como o Sem-Pernas a ia trair. Para virar menino mimado, para virar uma daquelas crianças que eram eterno motivo de galhofa para eles. Não, não os trairia. Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias. Tinha sido comprado por este carinho como o estivador fora comprado por dinheiro. Não, não trairia. Mas aí pensou se não ia trair dona Ester. Ela confiara nele. Ela também na sua casa tinha uma lei como os Capitães da Areia: só castigava quando havia erro, pagava o bem com o bem. O Sem-Pernas ia trair essa lei, ia pagar o bem com o mal. Lembrou-se que das outras vezes, quando dava o fora de uma casa para ela ser assaltada, era uma grande alegria que o invadia. Desta vez não tinha alegria nenhuma. Seu ódio para todos não desaparecera, é verdade. Mas abria uma exceção para a gente daquela casa, porque dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para os Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles porque uma vez os soldados o prenderam e o surraram enquanto um homem de colete ria brutalmente. E o Sem-Pernas se decidiu. Mas olhou com carinho as janelas do quarto de dona Ester e ela, que o espiava, notou que ele chorava. (Id., Ib., p. 130-131)

Nesse contexto, deve-se ressaltar também a importância da transfiguração da cultura afro-brasileira na ficção amadiana, visto que Jorge Amado “a reveste de um sentido heroico, baseado naquilo que ela encerra de um grupo sofrido, historicamente escravizado e colocado à

margem da sociedade” (Rossi, 2004, p. 174). Por isso, seja ao retratar o jogo de capoeira, seja ao retratar os terreiros de candomblé e os orixás, a cultura afro-brasileira torna-se um elemento narrativo responsável por delinear o enredo do romance e por envolver as personagens infantis marginalizadas em uma mitologia cultural imaculada mediante um sistema socioeconômico desigual e excludente, transformando-se, assim, em parte fundamental da luta de classes:

Ajudaram o Querido-de-Deus a desembarcar a pescaria, que fora boa. Iemanjá o tinha ajudado. Um homem que tinha banca de peixe no mercado comprou toda a pescaria. Depois foram comer num restaurante próximo. Pirulito foi ver o padre José Pedro, que estava lhe ensinando a ler e a escrever. Passou pelo trapiche antes, para apanhar uma caixa de penas que tinha levantado numa papelaria pela manhã. Pedro Bala, Boa-Vida e o Querido-de-Deus andaram para o candomblé do Gantois (o Querido era ogã), onde Omolu apareceu com suas vestimentas vermelhas e avisou a seus filhinhos pobres, no cântico mais lindo que pode haver, que em breve a miséria acabaria, que ele levaria a bexiga para a casa dos ricos e que os pobres seriam alimentados e felizes. Os atabaques tocavam na noite de Omolu. E ele anunciava que o dia de vingança dos pobres chegaria. As negras dançavam, os homens estavam alegres. O dia da vingança chegaria. (Amado, 2008, p. 88-89)

Para além disso, a ficção amadiana traz à luz um caráter denunciativo contra diferentes vozes institucionais, ora públicas, ora privadas, que valiam-se de punições severas a fim de castigar e, principalmente, enclausurar os jovens infratores em reformatórios ou até mesmo em centros penitenciários. Nesse sentido, evidencia-se no romance a valorização da liberdade pelas personagens amadianas e, conseqüentemente, a negação em ocupar cargos proletários, uma vez que “a liberdade no não trabalhar [...] ganha um sentido de resistência em se integrar à ordem e às relações capitalistas” (Rossi, 2004, p. 168). Com isso, observa-se os esforços do padre José Pedro — “um dos mais humildes entre aquela legião de padres da Bahia” (Amado, 2008, p. 73) —, em integrar os garotos do bando ao mundo trabalhista. No entanto, logo compreende-se a ineficiência de suas tentativas quando, mais adiante, o personagem Boa-Vida — que “gostava de deixar a vida correr, sem se preocupar muito” (Amado, 2008, p. 71) —, surge como um malandro completo após largar a vida no trapiche:

Porque evidentemente — pensava o padre José Pedro — é impossível converter uma criança abandonada e ladrona em um sacristão. Mas é muito possível convertê-la em um homem trabalhador... E esperava quando conhecesse os Capitães da Areia entrar num acordo com alguns deles e com as beatas para tentar uma nova experiência, agora bem dirigida. Mas logo depois que Boa-Vida o apresentou ao grupo, que aos poucos ganhou a confiança da maioria, viu que era totalmente inútil pensar nesse projeto. Viu que era absurdo, porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia e que tinha que tentar outros meios. (Id., Ib., p. 77)

[...]

Boa-Vida vai se afastando aos poucos, à proporção que vai crescendo. Quando tiver dezenove anos já não voltará. Será um malandro completo, um daqueles mulatos que amam a Bahia acima de tudo, que fazem uma vida perfeita nas ruas da cidade. Inimigo da riqueza e do trabalho, amigo das festas, da música, do corpo das cabrochas. Malandro. Armador de fuzuês. Jogador de capoeira navalhista, ladrão quando se fizer preciso. De bom coração, como canta um abc que Boa-Vida faz acerca de outro malandro. Prometendo às cabrochas se regenerar e ir para o trabalho, sendo malandro sempre. Um dos “valentões” da cidade. Figura que os futuros Capitães da Areia amarão e admirarão, como Boa-Vida amou e admirou o Querido-de Deus. (Id., Ib., p. 235)

Dessa maneira, compreende-se o enfoque narrativo do romance ao revelar as personagens infantis como grupo social marginalizado e, por isso, pertencentes à luta proletária, haja vista a condição de exclusão e subordinação socioeconômica a um sistema estratificado na qual se encontram. Portanto, a assimilação de figuras infantis marginais à luta revolucionária de classes decorre de sua possível capacidade de subverter a ordem social e, assim, reafirmar a intencionalidade utópica do romancista mediante um mundo marcado pela divisão entre ricos e pobres. Em face destas investidas ideológicas, destaca-se no romance um momento simbólico em que um operário aproxima-se dos capitães da areia e, sem pronunciar uma única palavra, coloca-se ao lado dos garotos abandonados:

Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. *Um operário que vinha pela rua, vendo a aglomeração de meninos na praça, veio para o lado deles.* E ficou também parado, escutando a velha música. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião neste momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. *Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara.* E era uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade. (Id., Ib., p. 68, destaques meus)

Em síntese, a partir de um compromisso com experiências concretas da realidade por meio da coleta documental e do uso de uma linguagem coloquial de alcance popular, Jorge Amado constrói um universo ficcional realista-socialista que contempla figuras infantis marginais enquanto grupo social centralizador do romance, a fim de expor a perversidade de um sistema desigual e excludente, bem como apontar para a necessidade de uma revolução proletária de massas que abranja diferentes grupos sociais em favor de uma mesma causa. Além disso, ao trazer à luz a transfiguração de crianças abandonadas à própria sorte na capital

baiana, sem amparo estatal ou familiar, o romancista denuncia, ainda, as incongruências de determinada sociedade “como centro de agrupamento integrador de seus cidadãos”, uma vez que este “sofre de anomalias estruturais que se evidenciam incapazes de garantir as condições necessárias para uma existência infantil adequada” (Souza, 2015, p. 83).

2.3 A trajetória de Pedro Bala: a liderança juvenil em dois tempos (ditadura e militância política)

Por muito tempo, desde o período romântico, a representação da infância ocupou um espaço mistificado na literatura brasileira devido à tentativa de se recriar um mundo socialmente afetado pela perspectiva infantil, a partir de uma “mera recriação verossimilhante das crianças, de seus gestos, dos espaços em que elas circulam e da configuração social na qual estão inseridas” (Mata, 2015, p. 14). Diante disso, sob uma concepção romântico-burguesa, estabeleceu-se no imaginário adulto uma idealização acerca do mundo infantil, visto que a criança carrega “o fardo de representar ou a inocência, ou a sabedoria, ou o novo, ou a promessa de futuro, ou a combinação de duas ou mais dessas variáveis” (Mata, 2010 *apud* Mata, 2015, p. 15).

Nesse sentido, compreende-se que a figuração da infância ocorre por meio de um imaginário narrativo mediado por uma voz de autoria adulta, dada a condição passiva que o infante assume no campo literário, isto é, ora como personagem ou narrador, ora como leitor. No entanto, para além da tematização do mundo social infantil consolidado por imagens alegóricas, como, por exemplo, de inocência e pureza, deve-se direcionar um olhar crítico sobre a representação da infância enquanto construção de uma poética capaz de estabelecer diferentes pontos de vista na ficção literária, uma vez que a infância emerge como “um outro modo de ver e criar o mundo” (Mata, 2015, p. 19). Assim, como observa Mata (2015):

Por meio do devir-criança¹¹ abre-se a brecha para a construção de uma linguagem, ainda pouco explorada, para se pensar a literatura a partir da infância – não a infância como uma alegoria da origem ou do porvir ou como o símbolo de uma miragem do novo e da pureza, como a própria materialização da essência; mas a infância como um outro modo de ver e criar o mundo, como uma poética, capaz de articular de um ponto de vista deslocado, que pode, sim, conter também, mas não apenas, o arcaico, a origem, o novo, a promessa e a pureza. A infância como um lugar de onde poderá partir algo ainda impensado e as possibilidades de surpreender a linguagem que daí decorrerem, levando em consideração tanto a elaboração mais abstrata de um conceito de infância quanto a inscrição da criança como sujeito

¹¹ Ver DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

social, que se relaciona com outras crianças, com os adultos e com as instituições. (Mata, 2015, p. 19)

Em contrapartida, diante de uma sociedade conservadora que valoriza e protege a intimidade da vida familiar privada, a configuração de um mundo infantil engendrado por simbolismos metafóricos ocorre por meio do silenciamento da criança enquanto agente social que se relaciona com outros sujeitos — crianças e adultos —, assim como com outras entidades — instituições públicas e privadas. Desse modo, devido à suposta incapacidade de articular uma ação discursiva, as figuras infantis encontram-se em uma conjuntura de dominação como consequência de uma perspectiva que limita o infante a um estágio de “matéria bruta a ser lapidada, como um gentio para quem a civilização ainda não chegou” (Mata, 2006, p. 17).

Contudo, apesar de se tratar de uma fala artificiosa mediada pelo autor em seu universo ficcional, a transfiguração da criança enquanto voz literária torna-se passível de superação em virtude do reconhecimento verossímil através da convencionalização mimética da personagem, ao atingir a concretização de “deslocamentos identitários, epistemológicos e espaço-temporais que constituem o exercício ético da literatura” (Mata, 2015, p. 16). Nesse contexto, o mundo infantil enquanto invenção romântico-burguesa revela-se na ficção literária a partir da rememoração de um tempo pregresso interposto por um narrador ou personagem adulto que retoma uma infância, sua ou não, com o intuito de se alcançar uma inocência pueril perdida, na qual reside a imagem da promessa de um progresso que não se cumpriu. Portanto, como sintetiza Mata (2015):

É nesse espaço que a fala da criança, enquanto voz que se articula no texto, pode ser um atestado de superação da infância. Artificiosa, essa fala quase sempre é elaborada por um autor/narrador/personagem adulto que retoma uma infância, sua ou não. Desse modo, ela contém em si mesma o atestado de que não é uma fala infantil, pois o in-fante não fala, não diz, não se faz ouvir. Essa aparente impossibilidade, no entanto, tenta ser superada pelo exercício da memória ou da observação. É aí que entra o narrador que lembra ou o narrador que descreve. A infância, nesses casos, surge como nostalgia ou trauma, na memória; encantamento ou perversidade, na observação. Os aspectos simbólicos e alegóricos da infância, nesses casos, combinam-se com a tematização, constituindo planos de leitura que se articulam, ora em paralelo, ora se entrecruzando. (Mata, 2015, p. 17)

Em vista disso, a infância passa a ser explorada como um período de transição para a vida adulta em movimentos literários posteriores ao Romantismo, definindo-se, assim, o mundo do infante como um estágio de mudez discursiva,¹² no qual encontra-se contida a

¹² Mata (2006) destaca que, segundo a noção de Agamben (2005, p. 58), a infância “está relacionada à experiência original, que é muda, impossível de ser articulada. O limite dessa experiência está, portanto, na

dimensão original do homem dado o histórico de experiências que precedem sua articulação linguística.¹³ Dessa maneira, a representação da infância na narrativa ficcional distancia-se da mera descrição de uma etapa da vida, revestindo-se de uma natureza filosófica mediante a possibilidade de se “escapar dos limites da referencialidade factual” (Mata, 2006, p. 15). Assim, compreende-se a figuração da criança enquanto voz literária por intermédio da tensão entre o “falar sobre” e o “falar a partir de”, visto que a infância se consolida na ficção brasileira como algo “sobre o que se fala, mas não um local a partir do qual se fala” (Mata, 2006, p. 18). Conforme elucida Mata (2006):

A literatura brasileira dispensa significativa atenção para a temática da infância, sem jamais tratar o infante como um homem ou uma mulher em si. Ele é corpo ou alma puros, que são violados pelo mundo para, quase sempre, resultarem num adulto. A infância é construída a partir dos entalhes feitos sobre a pedra bruta. Como artífices da escultura, os escritores acabam tendo como modelo, ao retratar a criança, o adulto que ele será ou o adulto que ele não é, com quem ele contracenar. (Mata, 2006, p. 13)

Com isso, os deslocamentos narrativos construídos em torno de uma poética infantil distinguem-se quanto ao plano de alteridade que ocupam na ficção literária, haja vista a possibilidade de se evidenciar a presença de personagens infantis através de uma percepção externa, destituindo-se, então, da necessidade de se imitar um mundo infantil mítico. Em geral, observa-se que a transfiguração da infância encontra-se na literatura brasileira em uma posição de alteridade temporal diante de um distanciamento no plano da verticalidade,¹⁴ uma vez que a representação do infante decorre a partir das remissões de acontecimentos passados relatadas por um narrador ou personagem adulto.

Todavia, ao retratar uma personagem que experiencie apenas a sua infância ao longo de toda narrativa, constata-se que a alteridade temporal pode ocorrer também no plano da horizontalidade, reduzindo-se, assim, a distância entre os sujeitos fictícios, os quais encontram-se ambos no presente diegético. Por fim, como elucida Mata (2006):

A alteridade temporal, no plano da verticalidade, não é a única representação da infância que a literatura pode nos trazer. [...] Menos frequente que a infância da memória, a construção de uma personagem que viva apenas sua infância ao longo de

linguagem que, como mediadora, expropria do sujeito essa experiência originária. A infância tem, então, como limites a linguagem” (Mata, 2006, p. 94)

¹³ Ver AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

¹⁴ Rodrigues (1999) destaca que existe um plano da verticalidade em que “predomina uma relação temporal com a criança que fomos, o ‘outro’ que nos habita e que compõe a nossa história de vida. [...] Essa interiorização vertical produz uma alteridade inegavelmente fundadora de nossa identidade” (Rodrigues, 1999, p. 27 *apud* Mata, 2006, p. 54)

toda narrativa pode ter um significado diferente no que se refere à função de sua representação. A começar pelo fato de que ela não é mais laboratório para o futuro, mas passa a ser encarada na narrativa como um sujeito do presente. Se não for narrada em primeira pessoa, ela seguirá sendo alteridade, mas apenas do narrador, no plano da horizontalidade – uma distância entre sujeitos. Por mais que haja um distanciamento temporal entre a narração e seus acontecimentos, não é mais na extensão da memória que elas ocorrem, reduzindo assim o lapso de tempo entre a narração e a narrativa. (Mata, 2006, p. 54)

Em face do exposto, evidencia-se no romance proletário de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (2008), a infância a partir da representação de figuras infantis relegadas à marginalidade através de uma experiência discursiva delineada por um narrador empático. Nesse contexto, observa-se o abandono de um mundo infantil protegido pela vida familiar privada como consequência à expulsão de uma infância ideal marcada pela perspectiva romântico-burguesa, com o intuito de se denunciar uma ordem sociopolítica desigual e excludente. Com isso, narrado em terceira pessoa, o romance amadiano empenha-se em elevar de forma positiva as ações das personagens infantis marginalizadas em vista de uma realidade social opressora, com “a valorização da solidariedade intergrupo, a descrição de regras e leis justas do bando e a focalização do relacionamento afetivo entre os capitães da areia” (Bergamo, 2008, p. 130).

Entretanto, apesar do enfoque narrativo voltar-se para a transfiguração de personagens infantis enquanto grupo marginalizado e, por isso, capaz de subverter a ordem social, acompanha-se ao longo do romance a trajetória de Pedro Bala, líder do grupo conhecido na capital baiana como capitães da areia. Assim, devido à perda precoce de seu ambiente familiar, Pedro Bala se vê lançado a uma infância errante ao cometer diferentes delitos pelas ruas da cidade, a fim de garantir sua sobrevivência, bem como a de seu bando, composto por “crianças abandonadas que viviam do furto” (Amado, 2008, p. 29) e que habitavam um velho trapiche no areal do cais:

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem quinze anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. Hoje sabe de todas as suas ruas e de todos os seus becos. Não há venda, quitanda, botequim que ele não conheça. Quando se incorporou aos Capitães da Areia (o cais recém-construído atraiu para as suas areias todas as crianças abandonadas da cidade) o chefe era Raimundo, o Caboclo, mulato avermelhado e forte. Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. [...] Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois num navio. Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. (Id., Ib., p. 29)

Nesse âmbito, a personagem destaca-se como o herói-coletivo do universo ficcional amadiano e, assim, posiciona-se como contraponto estético-literário ao herói centralizador das ações do romance psicológico da época, haja vista seu apagamento como indivíduo ao se perceber como expressão coletiva de um grupo marginal. Desse modo, com o objetivo de se expor um “microcosmo de ordem social espoliadora” (Bergamo, 2008, p. 140), nota-se preliminarmente no romance proletário a capacidade inata de Pedro Bala para a liderança do bando. Mais adiante, em uma conversa com João de Adão — “um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista, temido e amado na estiva” (Amado, 2008, p. 84) —, Pedro Bala inteira-se sobre a história de seu pai e, a partir disso, tal aptidão para a liderança social desenvolve-se em direção a uma militância política:

— No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu.

— Por quê? — perguntou Boa-Vida, já que Pedro apenas olhava espantado.

— Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí.

— Meu pai? — fez Pedro Bala, que daquelas histórias só conhecia vagos rumores.

— Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas.

[...] Estava contente de saber a história de seu pai, porque ele tinha sido um homem valente. Mas perguntou lentamente:

— E minha mãe tu conheceu?

João de Adão pensou um momento:

— Não sei, não. Quando conheci o Loiro, ele não tinha mulher. Mas tu vivia com ele.

— Eu conheci — era a negra que estava falando. — Um pedaço de mulher. Corria uma história que teu pai tinha furtado ela de casa, que ela era de uma família rica lá de cima — e apontava a Cidade Alta. — Morreu quando tu nem tinha seis meses. Nesse tempo Raimundo trabalhava na fábrica de cigarros de Itapagipe. Depois foi que veio pras docas.

[...] De todos os cantos surgiam estivadores que se iam dirigindo para o grande armazém. Pedro Bala os olhou com carinho. Seu pai fora um deles, morrera por defesa deles. Ali iam passando homens brancos, mulatos, negros, muitos negros. Iam encher os porões de um navio de sacos de cacau, fardos de fumo, açúcar, todos os produtos do estado que iam para pátrias longínquas, onde outros homens como aqueles, talvez altos e loiros, descarregariam o navio, deixariam vazios os seus porões. Seu pai fora um deles. Só agora o sabia. E por eles fizera discursos trepado em caixão, brigara, recebera uma bala no dia em que a cavalaria enfrentou os grevistas. Talvez ali mesmo, onde ele se sentava, tivesse caído o sangue de seu pai. Pedro Bala mirou o chão agora asfaltado. Por baixo daquele asfalto devia estar o sangue que corra do corpo de seu pai. Por isso, no dia em que quisesse, teria um lugar nas docas, entre aqueles homens, o lugar que fora de seu pai. E teria também que carregar fardos... Vida dura aquela, com fardos de sessenta quilos nas costas. Mas também poderia fazer uma greve assim como seu pai e João de Adão, brigar com polícias, morrer pelo direito deles. Assim vingaria seu pai, ajudaria aqueles homens a lutar pelo seu direito (vagamente Pedro Bala sabia o que era isso). Imaginava-se numa greve, lutando. E sorriam os seus olhos como sorriam os seus lábios. (Id., Ib., p. 85-87)

A princípio, depreende-se que o desejo da personagem em seguir os passos do pai e, então, fazer parte de uma greve apresenta-se como “a possibilidade de vingar a morte paterna [e] descarregar o ódio contra aqueles que lhe condenaram a crescer na orfandade” (Rossi, 2004, p. 190). No entanto, o sentimento de vingança ao decorrer do romance concede espaço a uma consciência de classe, a qual atinge Pedro Bala em virtude de seu vínculo com a cultura afro-brasileira. Desse modo, como observa Rossi (2004), no universo ficcional amadiano a consciência de classe da personagem “é pensada na sua relação imprescindível com a cultura afro-brasileira [...], como um repertório simbólico capaz de fornecer as chaves para abrir as portas das mentalidades revolucionárias (Rossi, 2004, p. 195) Por isso, a pedido de Don’Aninha — mãe-de-santo do terreiro de candomblé que “sabia levar como nenhuma das negras da cidade suas roupas de baiana” (Amado, 2008, p. 97) —, Pedro Bala não hesita em resgatar a imagem do orixá Ogum apreendido pela polícia:

Por último Don’Aninha veio aonde estavam os Capitães da Areia, seus amigos de há muito, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal. Cura doenças, junta amantes, seus feitiços matam homens ruins. Explicou o que tinha acontecido a Pedro Bala. O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da mãe-de-santo, e entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo. [...] Os candomblés batiam em desagravo a Ogum e talvez num deles ou em muitos deles Omolu anunciasse a vingança do povo pobre. Don’Aninha disse aos meninos com uma voz amarga:

— Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus — sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha. — Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres... — e alçava os punhos.

Pedro Bala sentiu uma onda dentro de si. Os pobres não tinham nada. O padre José Pedro dizia que os pobres um dia iriam para o reino dos céus, onde Deus seria igual para todos. Mas a razão jovem de Pedro Bala não achava justiça naquilo. No reino do céu seriam iguais. Mas já tinham sido desiguais na terra, a balança pendia sempre para um lado. [...] Don’Aninha era magra e alta, um tipo aristocrático de negra, e sabia levar como nenhuma das negras da cidade suas roupas de baiana. Tinha o rosto alegre, se bem bastasse um olhar seu para inspirar absoluto respeito. Nisso se parecia com o padre José Pedro. Mas agora estava com um ar terrível e suas imprecações contra os ricos e a polícia enchiam a noite da Bahia e o coração de Pedro Bala. Quando a deixaram, rodeada das suas filhas-de-santo, que beijavam sua mão, Pedro Bala prometeu:

— Deixa estar, mãe Aninha, que amanhã te trago Ogum. (Id., Ib., p. 96-97)

Além disso, evidencia-se no romance proletário que a heroicidade da personagem amadiana caracteriza-se quanto a sua oposição em ocupar cargos de trabalho. Portanto, de malandro a militante político, Pedro Bala torna-se um “herói rebelde que em momento nenhum se integra ao sistema econômico”, uma vez que “é de fora que ele ameaça a ordem

vigente” (Bueno, 2001, p. 339). Com isso, após a morte de Dora devido a uma epidemia de varíola que afligiu a capital baiana — “era apenas uma menina, vivera igual a um dos Capitães da Areia, e todos sabem que um capitão da areia é igual a um homem valente” (Amado, 2008, p. 258) —, consolida-se a aspiração de Pedro Bala para a luta revolucionária de classes:

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motoneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoieiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o Querido-de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da Areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don’Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia. Que vem do reformatório e do orfanato. Que vem do ódio do Sem-Pernas se atirando do elevador para não se entregar. Que vem no trem da Leste Brasileira, através do sertão, do grupo de Lampião pedindo justiça para os sertanejos. Que vem de Alberto, o estudante pedindo escolas e liberdade para a cultura. Que vem dos quadros de Professor, onde meninos esfarrapados lutam naquela exposição da rua Chile. Que vem de Boa-Vida e dos malandros da cidade, do bojo dos seus violões, dos sambas tristes que eles cantam. Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: “Companheiros”. Uma voz que convida para a festa da luta. Que é como um samba alegre de negro, como o ressoar dos atabaques nas macumbas. Voz que vem da lembrança de Dora, valente lutadora. Voz que chama Pedro Bala. Como a voz de Deus chamava Pirulito, a voz do ódio o Sem-Pernas, como a voz dos sertanejos chamava Volta Seca para o grupo de Lampião. Voz poderosa como nenhuma outra. *Porque é uma voz que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção.* (Id., Ib., p. 266-267, destaques meus)

Em síntese, identifica-se na trajetória de Pedro Bala um contraponto a uma infância mistificada pela perspectiva romântico-burguesa, uma vez que sua condição de criança abandonada desdobra-se a partir de sua representação enquanto sujeito social capaz de promover uma revolução proletária. Dessa maneira, sob a tutela de um narrador conivente em elevar as ações do herói-coletivo de maneira positiva, observa-se no romance a construção de possíveis deslocamentos literários em torno de uma poética da infância marginalizada como fonte de experiência discursiva.

Além disso, apesar de se manter na narrativa ficcional amadiana determinadas imagens-símbolos da infância romântica, em *Capitães da Areia* (2008) destaca-se no plano da alteridade horizontal a transfiguração de personagens infantis marginais resguardadas por um imaginário cultural afro-brasileiro. Assim, através de um elo coletivo regido por códigos ideológicos pré-estabelecidos no romance proletário, tais personagens “chegariam a sua

liberdade, escolhendo suas crenças, fidelidades e obrigações” e, então, “passariam a fundar uma história própria, reprogramando seus imaginários” (Souza, 2015, p. 93).

3. A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA ABANDONADA NO ROMANCE DE 70

Pretende-se, nesta seção, investigar de forma analítica a transfiguração da infância com enfoque na produção ficcional da década de 1970, destacando-se, por sua vez, a eclosão de um novo gênero literário distinto por suas narrativas parajornalísticas, o romance-reportagem, a partir da estreita relação que se estabeleceu entre literatura e jornalismo. Para tanto, em “O romance de 70 de José Louzeiro: a infância marginalizada na metrópole”, ressalta-se a fortuna crítica a respeito da produção literária do romancista-jornalista maranhense José Louzeiro (1932-2017), enfatizando-se a figuração de personagens infantis marginalizadas enquanto foco central de uma narrativa de resistência. Dessa maneira, diante de um período histórico-político circunscrito pela repressão e censura estatal, procura-se analisar as influências de um regime ditatorial militar sobre a representação da infância na narrativa louzeiriana.

Nesse âmbito, em “O herói coletivo no romance *Infância dos Mortos*: delinquência e humanidade na metrópole”, explora-se o universo ficcional louzeiriano a partir de uma análise dialógica entre o romance-reportagem *Infância dos Mortos*, publicado em 1977 e ressaltado como *corpus* literário desta pesquisa, e a representação de figuras infantis perante à opressão sociopolítica institucionalizada pela ditadura militar. Ademais, com o crescente processo de industrialização no país, busca-se compreender, também, as influências do êxodo rural em massa e a consequente intensificação da violência urbana sobre a figuração de personagens infantis enquanto sujeitos sociais relegados à marginalidade.

Por fim, em “A trajetória de Dito: liderança juvenil em tempos autoritários (ditadura e exclusão social)”, busca-se evidenciar a trajetória da personagem principal do romance-reportagem, Dito, com o intuito de ressaltá-la de seu meio coletivo e, portanto, definir aspectos característicos que a particularizem enquanto representação de um ser fictício. Além disso, pretende-se observar, por meio da figura de Dito, a constituição de uma poética da infância errante em detrimento de uma representação edênica do mundo infantil, perante um cenário de exclusão socioeconômica, definido pela repressão e censura da ditadura militar brasileira.

3.1 O romance de 70 de José Louzeiro: a infância marginalizada na metrópole

Com o golpe de 1964, implementou-se no Brasil uma ditadura militar que perduraria por duas décadas, resultando, assim, em 21 anos de opressão, bem como de resistência. Por

sua vez, o regime militar brasileiro, em paralelo a uma degradante ação de censura, incentivou a expansão da indústria cultural estrangeira a fim de estimular o processo de modernização socioeconômica no país. Dessa maneira, o regime militar pretendia inviabilizar as produções artísticas e culturais de nível local e nacional, uma vez que a censura estatal:

[...] apontava para a industrialização e organização empresarial, eliminando aos poucos os resquícios das formas de produção artesanais ou alternativas, vestígios de um Brasil rural, já então considerado «atrasado». É nesse momento que se impõem duas atividades até então absolutamente secundárias: a publicidade e o jornalismo, que passam a influenciar decisivamente o gosto do público, sobretudo por meio da televisão e a força de suas imagens. (Pellegrini, 2002, p. 359)

Por meio da estreita relação que se estabelece entre a literatura brasileira e os meios de comunicação contemporâneos, sobretudo o jornalismo, a partir da segunda metade da década de 1970, emerge um novo gênero literário denominado romance-reportagem. Os romancistas deste gênero constituíam-se, em sua maioria, por jornalistas que viram-se reprimidos diante da censura, intensificada pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, e historicamente conhecido como “o golpe dentro do golpe”.

Apesar de sua popularidade, o romance-reportagem enfrentou rejeição por parte da crítica literária brasileira, a qual atribuiu às narrativas parajornalísticas a utilização de técnicas estético-literárias ultrapassadas, como o realismo e o naturalismo, uma vez que “em lugar de abraçar a fragmentação como estratégia discursiva, pretendia ser um relato coerente – ainda que amargo – de uma realidade estilhaçada” (Schneider, 2014, p. 112). Assim, de acordo com Cosson (2002):

Para os críticos literários, a hibridização proposta pelo romance-reportagem é um equívoco de época, seja porque transpõe sem filtragem temas e técnicas jornalísticas para a literatura, seja porque apresenta uma baixa ou repetida elaboração da linguagem literária. (Cosson, 2002, p. 25)

Além disso, os romancistas-jornalistas valiam-se de notícias ou reportagens afetadas em algum nível pela censura, seja pela omissão de informações, seja pela exclusão total da notícia dos meios de comunicação, como fonte de seus romances-reportagem com o intuito de denunciar a realidade social brasileira e, dessa forma, se opor ao regime ditatorial, visto que

Um dos instrumentos de chantagem utilizado pelos militares, era o corte de verbas publicitárias; com isso pretendiam forçar o jornal a aderir à censura. Ou seja, o jornal que não seguisse as “regras do jogo” deixaria de circular ou teria o seu fim decretado. (Brandileone, 2010, p. 20)

Em vista disso, pode-se dizer que o romance-reportagem caracterizava-se pela representação do real – a *mimesis* na poética aristotélica –, e, por isso, para a crítica literária tal romance estaria “colado” ao contexto momentâneo do leitor, impossibilitando, então, o efeito catártico (Schneider, 2014, p. 112). No entanto, apesar da forte influência que o jornalismo exerceu sobre a literatura brasileira da década de 1970, faz-se necessário distinguir e minuciar as diferenças entre duas práticas jornalísticas bastante utilizadas, sendo elas, a notícia e a reportagem.

Segundo Schneider (2014), a principal distinção entre tais práticas reside no tratamento narrativo que se atribui à prática jornalística definida como reportagem, uma vez que a notícia possui uma estrutura fixa e de caráter informativo. A reportagem, por sua vez, distingue-se pela “construção de uma experiência temporal fictícia” (Schneider, 2014, p. 125), na qual há um desenvolvimento narrativo estabelecido através de uma determinada perspectiva de forma consciente pelo jornalista-escritor. Dessa maneira, no que se refere ao romance-reportagem, define-se um distanciamento entre ser vivo e ser fictício, nesse caso, entre leitor e personagem, o que possibilita a instauração de uma narrativa ficcional localizada em um espaço-tempo próprio da personagem e de suas experiências narradas. Portanto, como destaca Schneider (2014):

A representação de personagens em ação, cujas experiências podem ser acompanhadas pelo leitor, é o que proporciona o engajamento no alheamento, ou seja, o que garante à literatura sua capacidade de ser “como a vida”, mas ao mesmo tempo possibilita ao homem contemplar a si mesmo. (Schneider, 2014, p. 125)

Diante disso, entende-se a catarse como “possibilidade de autocompreensão a partir da experiência do outro” (Schneider, 2014, p. 126) e, portanto, o pacto ficcional narrativo de um romance-reportagem não deve ser menosprezado. Entretanto, é importante salientar que a crítica literária definia, ainda, o romance-reportagem a partir de suas ausências, isto é, “pelo que lhe falta e não pelo que lhe é peculiar e próprio” (Cosson, 2002, p. 26). Assim, parte da crítica brasileira acreditava que a manutenção do romance-reportagem enquanto gênero literário não seria possível em décadas posteriores à ditadura militar, visto que a narrativa ficcional parajornalística era vista apenas como um produto documental diante de um regime autoritário marcado pela censura. Contudo, como elucida Cosson (2002):

[...] se é verdade que o romance-reportagem teve grande sucesso nos anos 70, nem por isso pode ser reduzido apenas a um fenômeno de época. Até mesmo porque a produção de obras do gênero perdurará para além desse círculo histórico. As décadas de 80 e 90 apresentam novos títulos que asseguram continuidade ao

romance-reportagem, ainda que essa produção receba pouca atenção e, alguns casos, nem mesmo use o rótulo genérico. (Cosson, 2002, p. 27)

Todavia, a produção ficcional da década de 1970, de um lado, caracterizava-se pelas tendências desestruturantes, como a elevação do discurso literário ao primeiro plano narrativo em detrimento de uma perspectiva disjuntiva, a fragmentação da linearidade ficcional, a ruptura com a verossimilhança realista através de um realismo feroz e absurdo, a apropriação de outros gêneros literários, bem como a incorporação de técnicas e linguagens da mídia contemporânea. Dessa maneira, é possível compreender as considerações feitas pela crítica brasileira acerca do romance-reportagem, o qual retomava em sua narrativa ficcional alguns aspectos estruturais do romance, de certa forma, já superados, como a representação do factual por meio de uma literatura documental, assim como o uso de técnicas estético-literárias de cunho realista e naturalista. Em síntese, como destaca Cosson (2002):

Se as obras são documentais na resistência à ditadura, o romance-reportagem representa o excesso dessa documentalidade, comprometendo-se mais com a política do que com a literatura. Se os escritores tomam de empréstimo ao jornalismo fórmulas narrativas, o romance-reportagem se afirma como a própria fusão de jornalismo e literatura, adquirindo por esse meio o caráter de obra “bastarda”. Se as narrativas alegorizam, através do fantástico ou do absurdo, o arbítrio ditatorial, o romance-reportagem realiza essa alegoria com as armas realistas dos casos singulares. Se as obras literárias do período desconfiam das verdades e desafiam as certezas sobre o mundo burguês, o romance-reportagem é primário, unívoco e dogmático em sua tentativa de retratar a sociedade brasileira. (Cosson, 2002, p. 26)

Contudo, tais considerações críticas relegam o romance-reportagem a uma posição marginal em relação ao cânone literário, dada a impossibilidade de apreensão, por parte do leitor, acerca do universo ficcional do outro enquanto personagem devido à linguagem parajornalística. Entretanto, como argumenta Schneider (2014):

[...] é preciso compreender que a prosa do romance-reportagem, apesar de “ilusionista”, não pode ter sua ficcionalidade descartada; se o romance-reportagem é “mimético”, isso ocorre na medida em que representa personagens em ação, configurando uma intriga capaz de ser seguida pelo leitor, e não em função de “retratar” ou “espelhar” uma realidade. (Schneider, 2014, p. 128)

Por isso, apesar – e talvez por causa – de seu caráter documental e compromisso com a representação da realidade brasileira, não se deve desconsiderar o alcance ficcional do romance-reportagem “já que sua ficcionalidade estaria garantida pela imersão do leitor no universo representado, e do qual ele – o leitor – emerge, ao final, não como conhecedor de uma série de fatos e acontecimentos, mas como possuidor de uma experiência humana”

(Schneider, 2014, p. 129). Em suma, é possível atribuir ao romance-reportagem uma percepção autêntica e verossímil por meio do tratamento estético-narrativo disposto pelo romancista-jornalista, uma vez que “o pacto ficcional, portanto, supera, em importância, o compromisso com a realidade” (Schneider, 2014, p. 128).

Em face do exposto, evidencia-se o jornalista e romancista maranhense José Louzeiro (1932-2017) como precursor do romance-reportagem na ficção brasileira. Nascido em São Luís, José de Jesus Louzeiro iniciou sua carreira de jornalista aos 16 anos como estagiário em um jornal da capital maranhense, intitulado *O Imparcial*, e, aos 21 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro onde trabalhou como repórter policial, assim como em São Paulo, por mais de duas décadas. Autor de inúmeras obras, estreou como escritor, em 1958, com a publicação do conto *Depois da luta* e, a partir de 1976, dedicou-se exclusivamente à produção literária.¹⁵

Em seus romances-reportagem, José Louzeiro utilizava-se de uma linguagem bastante próxima da oralidade com o intuito de se aproximar de leitores de classes sociais mais baixas, em especial, a classe média proletarizada. No entanto, apesar de também refletir sua relação profissional com o jornalismo, o estilo de linguagem coloquial do romancista era encarado pela crítica brasileira como um descuido ficcional acerca do tratamento enunciativo dado ao discurso literário. Ademais, por recorrer a reportagens jornalísticas como fonte material para a elaboração de seus romances, uma parte da crítica literária atribuía a sua produção ficcional certo valor alegórico, visto que a partir da representação de um fato social isolado o jornalista-escritor conferia-lhe um caráter universalizante da realidade brasileira. Conforme Arrigucci (1999):

Ele [José Louzeiro] escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem. (Arrigucci, 1999, p. 78 *apud* Brandileone, 2010, p. 24)

Entretanto, haja vista a necessidade de burlar a censura imposta pelo regime ditatorial, compreende-se a predileção do romancista-jornalista por recursos estético-literários tradicionais e de caráter documental, visto que o romance-reportagem estabeleceu-se como uma narrativa de resistência ao expor a realidade social brasileira em oposição à versão oficial concedida pelo governo militar. Assim, a partir da reiteração de tendências literárias de cunho realista-naturalista, a produção ficcional do romancista e jornalista José Louzeiro

¹⁵ Informações bibliográficas coletadas em: O EXPLORADOR. *José Louzeiro, jornalista e escritor foi autor de mais de 50 livros, foi pioneiro do romance-reportagem no Brasil*. Disponível em: <<https://www.oexplorador.com.br/jose-louzeiro/>>. Acesso em: 30 ago. 2024.

caracteriza-se pela representação de personagens marginalizadas enquanto sujeito social sem voz, sobretudo, pela representação de figuras infantis.

3.2 O herói coletivo no romance *Infância dos Mortos*: delinquência e humanidade na metrópole

Em 1974, quase cem meninos entre 11 e 17 anos foram torturados e abandonados em uma rodovia próxima a Camanducaia, município do sul de Minas Gerais, devido a uma violenta ação de higienismo social realizada na capital paulista pelo Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC). Por trabalhar no jornal *Folha de S. Paulo* à época, o jornalista José Louzeiro foi responsável pela cobertura do caso, entretanto, teve sua reportagem vetada pelo regime militar em consequência da censura estatal, o qual aprovou apenas 64 linhas da matéria que inicialmente era composta por oito laudas. Apesar de se tratar de uma operação ilegal, não houve punições formais contra os agentes envolvidos e, assim, o caso acabou sendo arquivado.¹⁶ Conhecido como Operação Camanducaia, tal matéria serviria como fonte inspiracional para a elaboração do romance-reportagem *Infância dos Mortos*, publicado três anos após o caso.

A princípio, em uma manhã clara e fresca na cidade do Rio de Janeiro, acompanha-se o personagem Pixote, um menino de rua “nos seus onze anos de vida e pelo menos três de delinquência” (Louzeiro, 1988, p. 7), partir em uma pequena jornada de ônibus desde a estação de trens até o cemitério a fim de encontrar-se com Manguito, Fumaça e Dito, este último a quem considerava como um amigo e que o convidara a participar de um esquema proposto por Cristal, um traficante e aliciador de menores:

Desta vez, o que o levava a acordar tão cedo era o compromisso com Dito, Manguito e Fumaça. Cristal apareceria, entregaria o bagulho, retornariam à estação, seguiriam como clandestinos até São Paulo. Pixote nunca fora àquela cidade, O plano o fascinava. Não se recorda de emoção maior: viajar. Sair andando por ruas desconhecidas, com edifícios bem mais altos que os do Rio. Ficava bobo, só de ouvir Dito falar naquelas coisas. E se alegrava de o ter conhecido. E mais alegre ficava por ter a certeza de que eram amigos. Embora fosse o menor do grupo, foi a ele que Dito escolheu. (Louzeiro, 1988, p. 7)

¹⁶ Informações bibliográficas coletadas em: PAULA, Adriana de. Operação Camanducaia: tortura, abandono e morte. In.: *Iconografia da História*. Disponível em: <<https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/28/operacao-camanducaia-tortura-abandono-e-morte-a-tentativa-da-ditadura-de-sumir-com-menores-infratores/>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

No entanto, ao atravessarem o cemitério para chegarem ao outro lado e, enfim, encontrarem-se com Cristal, Pixote é alvejado por um vigilante que, assim que avistara os garotos, pensou se tratar de uma tentativa de furto. Assim, ainda no primeiro capítulo do romance-reportagem narrado em terceira pessoa, a narrativa ficcional evidencia o personagem Dito, com “seus quinze anos de idade e dez de delinquência” (Louzeiro, 1988, p. 36), como sujeito-personagem principal do romance:

Pixote não parecia alterado. Saltar o muro que via a uns duzentos metros não lhe parecia difícil. Já enfrentara situações piores e, agora, principalmente, não podia desmerecer da confiança dos companheiros.

— Tu acha que pode?

Pixote apenas sorri, mostrando os dentes miúdos e encardidos.

— Quando chegar lá, não te afoba. Na hora de pular pro lado de fora, te guenta que é alto.

Nada disso parece assustar Pixote. Ele aperta a fivela do cinto, está pronto para partir. Dito, por sua vez, segura as pedras, olha na direção do monte de terra. Pixote corre, agachando-se e, depois, livremente. Já está perto do muro e nem sombra do homem do boné. Todavia, ouvem-se dois disparos secos.

Pixote cambaleia. Cai e toma a levantar, dá mais algumas passadas como se não soubesse em que direção estava se dirigindo, torna a cair. Dito está com as pedras nas mãos, sem saber em quem jogá-las.

— Atiraram em Pixote! — diz Fumaça, alarmado.

Dito sabe que não pode perder a calma. Sente a cabeça esquentar.

— Vamos embora, antes que nos peguem!

Os três saem correndo, agachando-se o mais que podem. Outros tiros são disparados, mas ninguém está ferido. Dito chega perto de Pixote. Ele tem os olhos abertos, filetes de sangue a escorrerem do pescoço. A mão amarela se abriu, com as flores murchas que ia levando para Estrelado. (Id., Ib., p. 13)

Com isso, em *Infância dos Mortos* (1988), o jornalista e romancista José Louzeiro constrói um universo ficcional em torno da reportagem jornalística com o intuito de recompor literariamente as conjunturas que teriam sucedido o caso conhecido como Operação Camanducaia. Para além disso, busca expor e denunciar a formação de uma violência institucionalizada na sociedade brasileira a partir da implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), visto que este “ampliou sobremaneira os mecanismos de repressão e censura do regime, desviando-se dos ideais constitucionalistas liberais” (Napolitano, 2017, p. 217 *apud* Braem; Gomes, 2020, p. 185). Nesse sentido, o romance-reportagem traz à luz uma clara alusão aos desaparecimentos que ocorriam durante o regime militar quando, ao longo da narrativa, os companheiros de Dito somem sem deixar rastros até, enfim, serem encontrados mortos:

A rua está intensamente iluminada, há barraquinhas com frutas e churrasqueto, aumentaram os grupos de homens diante das casas. As mulheres estão nas janelas e nas portas, Dito passa pela calçada, uma das donas tenta segurá-lo, a barriga e os

seios de fora, fala em Mãe Dolores, a mulher põe-se a rir. Os corredores do casarão estão apinhados, há casais entrando e saindo, os quartos quase todos fechados, murmúrios e risos no ar da noite quente. Bate numa porta, aparece Mãe Dolores. Tem os olhos inchados e veste-se de branco. Não responde ao cumprimento de Dito. A sala onde está é mal iluminada, os móveis velhos amontoam-se, há dois gatos no sofá.

— Alguma coisa errada? — indaga Dito.

Ela sacode afirmativamente a cabeça, passa para o quarto, Dito vai atrás. Aí depara-se com o pequeno caixão, as velas, três mulheres sentadas. Dito se aproxima, vê Fumaça. Olha Mãe Dolores, como se não estivesse entendendo. Ela esfrega o lenço no rosto.

— Um amigo foi que encontrou. Iam enterrar como indigente. Aí se lembrou de mim. Aceitei velar o corpo. Tava com medo que não viesse.

Dito não consegue tirar os olhos do garoto, toca-lhe a testa gelada.

— Sabe como foi?

Mãe Dolores sacode a cabeça.

— Só disseram que foi encontrado morto. Tava numa delegacia esse tempo todo.

Dito torna a olhar as mulheres que continuam caladas. Estão pintadas, as roupas são bem decotadas. Senta-se do lado, fixa-se numa vela praticamente consumida, Mãe Dolores já tem outra para a substituição.

— Conhece algum parente dele?

Dito responde que não.

— A gente não tem ninguém — afirma um tanto exaltado.

Uma velhota aparece oferecendo café, Dito pega a xícara, o ambiente torna-se carregado, o cheiro das velas e das flores dominando. Enquanto espera as xícaras de volta, olha Fumaça, que parece dormir. Mãe Dolores ajoelha-se em frente à imagem dos santos. Depois, ergueu-se, disse palavras em voz alta, Dito acompanha a solenidade com interesse, até sentir vontade de ir ao banheiro. Atravessa o corredor parcialmente escuro, entra no compartimento que fede a urina, com azulejos se desprendendo das paredes. A mulher seminua aparece na porta do quarto, responde ao que lhe diz o homem que está indo embora. Dito urina pensando na pouca sorte de Fumaça. Se Cristal estava envolvido naquela transa, já havia pago. *Restava saber o paradeiro de Manguito. Se é que ainda estava vivo.* (Louzeiro, 1988, p. 128-129, destaques meus)

Por sua vez, é importante destacar que a representação da violência não se restringe apenas aos órgãos institucionais de ordem pública, haja vista a normalização da violência em diferentes níveis e esferas sociais como forma de extermínio de figuras marginais, evidenciado no romance-reportagem, por exemplo, através da indiferença do Dr. Alencar, administrador do cemitério, ao inteirar-se do assassinato de Pixote, bem como dos próprios vigilantes do local:

— Dr. Alencar, tem um probleminha aí pra ser resolvido — diz o vigia-geral, um tipo mulato e forte.

O homem que acabara de chegar mantém-se calado. Bota os óculos para conseguir ler as notas de materiais. Depois pergunta se o caminhão havia terminado de descarregar os tijolos. O funcionário vai respondendo e diz, outra vez, que os tijolos estão sendo amontoados no setor onde houve o problema. Dr. Alencar mostra-se um tanto nervoso.

— Que problema é esse que tá lhe preocupando, seu Laerte?

O mulato faz um sorriso.

— Galego e Negão cumpriram as ordens...

— Que ordens?

— Não deixar pivete ficar roubando no cemitério. Um deles, pelo menos, não vai mais criar problema.

Dr. Alencar põe os óculos sobre a mesa. Está um tanto assustado.

— Como foi isso, seu Laerte?

— A verdade é difícil de saber. Mas, pelo que conta Negão, Galego acertou um dos pivetes. Pra evitar bronca maior, mandei botar o corpo na terceira capela.

— Vamos ver como foi isso — diz o dr. Alencar, levantando-se e saindo da sala.

O vigia-geral vai atrás.

A terceira capela é a menor de todas. Há anos já não é usada. Agora, ali, guardam-se objetos imprestáveis. O administrador entra com cuidado, evitando sujar a roupa nos cabos das pás e enxadas.

— Quantos anos pode ter esse menino?

— Uns dez. Mas o que sabem fazer o senhor não pode imaginar.

— E cadê o Galego?

— Já se mandou. Tanto ele quanto Negão.

Dr. Alencar não está preocupado com a morte do menino; preocupa-o a forma de livrar-se do corpo, sem que haja problema. (Id., Ib., p. 14-15)

Contudo, encontra-se no romance-reportagem um lugar de patente destaque para a representação da violência policial. Assim, ao chegarem em São Paulo a fim de encontrarem-se com as receptadoras, Débora e Celina, os garotos são surpreendidos pela aparição de três agentes policiais devido a uma emboscada, provavelmente, armada pelas receptadoras através de uma delação:

Depois que Fumaça botou a calça, Manguito ficou rindo dele, dizendo que devia comprar um short, para não estar passando vergonha. Dito ouvia aquela gozação toda, preocupava-o o desaparecimento de Débora, sob a alegação de ir providenciar café. Celina também se foi, silenciosa como sombra. Passaram-se uns dez minutos e só então Dito percebeu que haviam conduzido os tais saquinhos. Aí, sem que tivessem ouvido qualquer ruído, apareceu um homenzarrão gordo e barbudo, de terno claro e gravata preta. O tipo entrou e foi tratando de fechar a porta. Os garotos correram para um canto, Fumaça meteu-se por trás da cortina. O barbudo segurou Dito pelo braço, sentou-se numa das poltronas, puxou-o.

— Vamos conversar, moleque!

Dizendo isso torceu-lhe o braço.

— Onde é que tá a cocaína?

Dito estava aterrorizado. Calor tremendo subia-lhe pelo corpo, as orelhas em brasa, olhos quentes como se fosse chorar.

— Não sei do que tá falando!

— Sabe sim, filho da puta!

O homenzarrão aplicou a primeira bofetada. Manguito avançou sobre ele, foi afastado com um pontapé. Além de manter o braço de Dito para trás, numa forte torção, o estranho segurava-o também pelos cabelos.

— Responde o que pergunto ou vai morrer de porrada, Se soltar a língua as coisas podem melhorar.

Dito não sabia o que fazer, Não conseguia entender se o cara era um tira ou traficante amigo de Débora, querendo passar Cristal para trás. Estava confuso e bastante atordoado, pois cada vez mais o braço era torcido e os cabelos esticados.

— Fala, moleque, antes que me enfureça.

— Entreguei tudo a Débora — disse quase chorando.

— Mentira, cachorro! Não mete a mulher nos teus rolos! (Id., Ib., p. 30)

Mais adiante, surge na narrativa ficcional de Louzeiro a representação de espaços destinados à violência física e psicológica por meio de práticas de tortura exercidas por agentes públicos, evidenciado-se, assim, a tortura “como sistema e não só como mero desvio patológico de alguns indivíduos a serviço do poder” (Napolitano, 2011, p. 216 *apud* Braem; Gomes, 2020, p. 186). Diante disso, ressaltam-se no romance-reportagem duas práticas violentas que possuem finalidades distintas, a saber, tortura-prova e tortura-pena. Conforme Braem e Gomes (2020), a tortura-prova caracteriza-se pelo uso de violência tanto física quanto psicológica com o intuito de se obter uma confissão, declaração ou, inclusive, uma informação da vítima torturada, como ocorre com Dito, Manguito e Fumaça após serem levados à delegacia pelos agentes policiais:

Depois de muito rodar as portas da Kombi se abriram. O magricela e o moreno seguraram os três pelo cós das calças. Caminharam um pequeno trecho, até a escadaria, entraram no salão deserto. O homenzarrão tirou o paletó, dependurou-o no espelho da cadeira, arregaçou as mangas, deixando ver os braços grossos e peludos, o relógio de pulso dourado.

— Leva pro confessionário...

O magricela e o moreno puseram-se a empurrar Dito. Agora, sabiam estar numa delegacia. Exatamente o que Dito temia. Desceram por uma escada de degraus de ferro, passaram por dois banheiros que fediam a urina, entraram numa sala sem janelas e onde havia grande lâmpada acesa. As únicas cadeiras estavam ao redor da mesa.

— Acho bom abrirem logo o bico. Dr. Mauro não é de brincadeira. Já tirou o couro de muito cara ruim, quanto mais de vocês — diz o magricela, mostrando dentes amarelos num riso cínico.

— Não te mete nisso, cara. A garotada tem personalidade. Assim é que gosto de ver — afirma provocativamente o moreno baixo. — Esse aqui tem cara de machão — diz e tenta tocar Dito, que evita a intimidade.

O magricela diz que o delegado já está vindo, Fumaça sente um frio percorrer-lhe a espinha, Manguito está assustado, Dito sabe muito bem o que vai acontecer. A porta se abre, o homenzarrão está de mangas arregaçadas e sem a gravata. Senta-se, o magricela fecha a porta, o moreno baixo tira um pedaço de mangueira de jardim de uma das gavetas.

— O que prometo não costumo falhar. Prometi porrada e é o que vão ter. A não ser que entreguem o cara que fornece a cocaína. Vamos começar pelo menor.

Os olhos de Fumaça estão saltados. O magricela puxa-o para perto da mesa.

— Onde encontraram a cocaína?

Fumaça olha Dito, olha Manguito, sacode negativamente a cabeça. O tipo moreno não espera, aplica-lhe a primeira bordoadas nas costas, depois no peito, na cabeça, nas pernas. Segura-o com uma das mãos e, com a outra, bate. (Louzeiro, 1988, p. 32)

Por sua vez, a tortura-pena distingue-se pela aplicação de um castigo físico, assim como psíquico, não mais empenhado em buscar uma prova confessional da vítima sob tortura e, sim, apenas puni-la. Em vista disso, destaca-se no universo ficcional de *Infância dos Mortos* o episódio que serviu como fonte documental para a criação do romance-reportagem,

isto é, a cena narrativa em que os garotos encarcerados, incluindo Dito, são torturados e abandonados desnudos em um despehadeiro próximo a uma rodovia por agentes policiais:

O ônibus sacudia muito, o molejo todo estalava, as rodas batiam em buracos, a água espirrava. Não havia dúvida de que estavam se afastando da estrada principal. Tomavam um atalho ou coisa parecida. Os solavancos se prolongaram por uma boa meia hora, até que o sistema de freio foi acionado, a porta do motorista abriu-se e fechou-se diversas vezes, entraram outros policiais que Dito ainda não tinha visto. Eram grandalhões, de capas de oleado. Quase todos usavam chapéus que combinavam com as capas ou estavam de boné de lã. [...] O tipo de blusão fora da calça era o mais agitado.

— Agora, cambada, vamos tirando a roupa. Pra onde vão não precisam de nada.

A ordem não era cumprida com eficiência. Alguns policiais de capa pegaram diversos garotos, puseram-se a rasgar-lhes as roupas. Puxavam as camisas pelos bolsos, os panos faziam chiados de que estavam sendo rompidos. Os que tentavam opor resistência eram empurrados nos bancos e esbofeteados. [...]

Em meio ao tumulto os primeiros garotos rolaram pela porta, os policiais que já estavam aguardando por eles continuaram a bater-lhes, deram-lhes pontapés, os que tentaram dar a volta no carro e escapar tinham os braços torcidos, eram esbofeteados e empurrados da beira da estrada. Dito não conseguia mais saber o que se passava, apenas arrastava-se no assoalho do carro, mas já estava bastante pisoteado, quando um cão mordeu-o nas pernas e o policial segurou-o pelo pescoço e começou a puxá-lo, até a porta. Ali, empurrou-o com o pé e ele sentiu o espaço faltar aos seus pés. A noite era escura, os primeiros matos que passaram pelo seu corpo e por seu rosto, numa velocidade de vertigem, pareciam-lhe frios, à proporção em que se distanciava, perdia-se como se mais uma vez estivesse caindo num mergulho e procurasse as profundezas do rio, impossível de alcançar. Não chegou a sentir praticamente nada, porque de repente adormeceu e tudo ficou definitivamente distante, silencioso. Não viu mais os companheiros de viagem, não sentiu as mordeduras dos cães, não escutava os gritos de deboche do tipo que tinha o blusão por fora da calça. [...]

Apalpou-se, a cabeça parecia imensa, não dava para perceber direito o que havia ocorrido. Tentou manter os olhos abertos, sentiu o cheiro da terra molhada, pôde mexer um dos braços, mover um pouco o tronco. Aí, vagarosamente, as dores como que despertavam também, tanto no rosto quanto nos braços e nas pernas. Lembrava-se do ônibus que viera cheio de garotos e estacionara ali, para que fossem jogados fora. (Id., Ib., p. 162-163)

Em síntese, com o surgimento e a sistematização do narcotráfico durante a ditadura militar (1964-1985), a figuração da infância na ficção brasileira contemporânea manifesta-se como “força semântica e fonte de experiência discursiva, permitindo ao escritor denunciar a falência de uma ordem sociopolítica inapta a cuidar de cidadãos carentes” (Souza, 2015, p. 79). Dessa maneira, pode-se afirmar que José Louzeiro encontrou na representação de personagens marginalizadas uma forma de denunciar as desigualdades sociais e a opressão institucionalizada na sociedade brasileira, sobretudo pela representação de personagens infantis. Assim, como ilustram as seguintes notas explicativas que dão início ao romance-reportagem:

Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos. (Louzeiro, 1988, p. 6)

[...]

Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48 226 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo norte (3,85%), nordeste (31,64%), sudeste (42,91%), sul (16,64%) e centro-oeste (5,08%). (Jornal do Brasil *apud* Louzeiro, 1988, p. 6)

Além disso, observa-se a utilização de uma linguagem próxima à coloquialidade e de um realismo feroz devido às descrições brutais que compõem a narrativa ficcional do romance-reportagem. Assim sendo, é importante frisar que a retomada de tendências estético-literárias, como o uso do realismo e naturalismo, não se trata apenas de uma repetição pregressa de obras canônicas, uma vez que “o mundo dos personagens é dinamizado pela ação e pelas falas, em detrimento de longas descrições do ambiente, e essas falas pluralizadas enfraquecem igualmente a autoridade do narrador realista onisciente” (Jaguaribe, 2010 *apud* Souza, 2015, p. 81).

Por fim, em *Infância dos Mortos* (1988), de José Louzeiro, destaca-se a dupla penalização conferida a personagens infantis marginalizadas, ora pelo abandono familiar, ora pelo abandono e aniquilação Estatal, visto que “primeiro, a sociedade exclui, depois, recebe de volta os efeitos dessa exclusão sob a forma de violência; para então exterminar os que agora figuram como ameaça” (Cerqueira, 2007, p. 90 *apud* Souza, 2015, p. 99).

3.3 A trajetória de Dito: liderança juvenil em tempos autoritários (ditadura e exclusão social)

Marcada por um imaginário romântico, a infância estabeleceu-se na literatura brasileira a partir de representações edênicas, haja vista a tematização alegórica ao projetar simbolismos de absoluta inocência e pureza em torno da imagem da criança. Nesse sentido, destaca-se que a representação de personagens infantis ocupa uma parte significativa da produção ficcional enquanto rememoração de um passado nostálgico, constituindo-se, assim, uma poética discursiva limitada pela tentativa de se recriar um mundo afetado pela óptica do infante (Mata, 2015, p. 15). No entanto, com o aumento populacional nos grandes centros urbanos e a sistematização do tráfico de drogas durante a ditadura militar, a presença da

infância na narrativa ficcional surge atrelada a um cenário de violência e, conseqüentemente, de dupla penalização, ora pelo abandono familiar, ora pelo abandono estatal.

Dessa maneira, o imaginário narrativo acerca do mundo infantil empreende-se por meio de um jogo dialético entre duas instâncias reguladoras da representação da infância na ficção literária, a saber, o regime noturno e o regime diurno. Conforme Souza (2015), o regime noturno trata-se de um espaço-temporal delimitado por figuras simbólicas a fim de viabilizar a liberdade da criança em se expressar de maneira lúdica e criativa, estabelecendo-se, assim, um “mundo circular, maternal e cíclico” (Souza, 2015, p. 83). Em contrapartida, o regime diurno caracteriza-se a partir do abandono de uma infância ideal cerceada pelo regime noturno, ressaltando-se, então, um imaginário circunscrito por existências marginais ao impelir o infante para uma vivência errante. Em resumo, como observa Souza (2015):

Em termos simbólicos, o universo da infância, vitimado na precariedade dessa realidade social, se apresenta prejudicado na perda de suas imagens de pureza e inocência, que necessitam de quadros míticos de imagens – quarto, casa, escola, colo parental etc. – de intimidade suscetíveis a formar muralhas de proteção contra a crueldade do mundo exterior. Nesses cenários íntimos, do regime noturno, crianças vivem seus períodos iniciais, descobrindo o mundo através de referências lúdicas capazes de conduzir uma passagem adequada à vida adolescente e, finalmente, adulta. Infância e errância, com entrada precoce no regime diurno, traçam uma espécie de percurso em que os pequenos seres ora se dispersam pelas ruas de suas cidades, quando abandonados pelos pais, ora são orientados para o crime organizado, até mesmo como uma forma de auxiliar no orçamento da família. Assim, longe da glorificação dos atributos da infância, a errância se desdobra como um processo negativo, mostrando as conseqüências sociais de uma dita expulsão edênica, representada pela negligência parental e pela falta de responsabilidade do Estado. (Souza, 2015, p. 99)

Nesse âmbito, observa-se um rompimento com o pacto edênico acerca do mundo infantil, uma vez que “a criança deixa sua cerca simbólica para se lançar na vida e trilhar um caminho de errância” (Souza, 2015, p. 83). Em vista disso, contempla-se na literatura brasileira contemporânea a figuração de personagens infantis marginais através da expulsão de uma infância ideal engendrada pela perspectiva romântica. Por isso, diante de um contexto de violência urbana e de conseqüente exclusão social, a infância errante caracteriza-se como contraponto a uma infância edênica, capaz de evocar uma poética pluridiscursiva ao retratar o infante por meio de um olhar externo com variadas faces e vozes narrativas. Portanto, como elucida Souza (2015):

[...] o rico simbolismo da errância, com suas múltiplas figurações moduladas, conduz ao estabelecimento de uma temática em contraponto àquela do culto da

infância idealizada. Tal temática acarreta o pensamento da expulsão, pronto a desconstruir a glorificação dos atributos de uma infância feliz, permitindo a emergência de figuras de mobilidade marginal, como os vagabundos, malandros e quadrilheiros. (Souza, 2015, p. 83)

Com a retomada de tendências estético-literárias aparentemente superadas na estrutura do romance, desenvolve-se na ficção brasileira durante a ditadura militar um discurso narrativo marcado por um realismo feroz (Candido, 1989), com o intuito de espelhar na literatura “a desagregação social agravada por um regime militar autoritário” (Souza, 2015, p. 80). Assim, tal tendência de estilo realista-naturalista apropria-se da figuração da infância ao retratá-la dentro de um contexto social opressivo, a partir de uma representação hipermimética do cenário brasileiro caracterizado por uma descrição brutalista da violência urbana.

Diante disso, narrada sob uma perspectiva de errância através da “mutação de sua inocência” (Mata, 2006, p. 13), observa-se que a infância assimila-se na literatura contemporânea como um processo de destituição dos traços de infantilidade, dado o progressivo desaparecimento de um regime imaginário noturno em meio à sistematização da violência. Portanto, privada de um mundo infantil enquanto período de acúmulo de experiência, a criança emerge na ficção brasileira por meio de uma maturação prematura de sua capacidade discursiva e, por isso, não mais “representará a possibilidade de transformação da ordem social” (Mata, 2006, p. 74). Logo, como aponta Ferreira (2003):

não haveria mais nessas novas obras a utopia de acreditar que o marginal seria um possível transformador da ordem social; ao contrário, não haveria atitude revolucionária por parte destes, pois, na maioria das vezes, o que eles almejam é fazer parte do sistema e não mudá-lo (Ferreira, 2003, p. 36 *apud* Mata, 2006, p. 74).

Com base nisso, o romance-reportagem *Infância dos Mortos* (1988), de José Louzeiro, destaca-se como um entre-lugar narrativo ao retratar a infância a partir de um processo de evasão de um mundo infantil engendrado por traços característicos, ou seja, a representação de “uma infância que está a se perder” (Mata, 2006, p. 20). Assim, narrado em terceira pessoa, acompanha-se inicialmente a trajetória do personagem Pixote, um menino de rua com seus onze anos de idade que, após atravessar o cemitério a fim de cortar caminho junto com seus amigos, é cruelmente assassinado pelo vigilante do local.

Como consequência da quebra de expectativa empregada na trama, o personagem Dito emerge como sujeito ficcional em destaque do romance-reportagem através de uma transposição do enfoque discursivo, obtendo-se, assim, acesso ao interior psicológico da personagem pouco antes do assassinato de Pixote. Com a morte do menino, desencadeia-se

um sentimento de vingança em Dito, que promete retornar ao cemitério em uma investida frustrada de acerto de contas:

Encarou novamente Pixote, viu-o com as flores murchas, que desejava colocar no túmulo de Estrelado.

— Joga isso fora!

Pixote sacudiu negativamente a cabeça.

— Se passar pela sepultura dele, vou botar as flores.

Dito sabia que isso era impossível. Não teriam condição de ficar procurando a inscrição que falasse de Estrelado, se é que existia alguma. Ao mesmo tempo, *não desejava transmitir aos companheiros o pavor que o dominava. Poucas vezes se sentira assim, encurralado, sem oportunidade de escapar.* (Louzeiro, 1988, p. 12, destaques meus)

[...]

Dito, Manguito e Fumaça deram grande volta pelo morro, terminaram saindo do lado oposto ao que chegaram. Dito não conseguia esquecer palavras e gestos de Pixote, seu riso de dentes miúdos. Às vezes sentia-se culpado por sua morte. Vai ver que, se tivesse imaginado outro plano, ainda estaria vivo. Ao mesmo tempo sabe que se esforçou ao máximo para defendê-lo. Não podia mais permanecer onde estava, esperando que os funcionários aparecessem e os liquidassem, sem qualquer reação. O erro foi entrar pelo cemitério, temendo enfrentar os alcaguetes. Fumaça também ainda está triste. Manguito é que parece mais conformado.

— Aconteceu. O que é que se pode fazer?

Dito não pensava assim.

— Por enquanto vão ficar numa boa. Se tem de levar a encomenda de Cristal. Na volta vou entrar de novo no cemitério. Posso até dormir por lá. Quando ficar escuro, pego o cara que apagou Pixote. Não vai ficar assim.

— E tu sabe quem foi? — indaga ingenuamente Fumaça.

— Qualquer um que pegue, tá bom. Só pra saber que não se é cachorro, que podem matar e ficar por isso mesmo. (Id., Ib., p. 19-20)

Mais adiante, após uma emboscada orquestrada pelo traficante e aliciador de menores, Cristal, tal sentimento vingativo intensifica-se quando Dito, Manguito e Fumaça são presos e torturados por contrabando de drogas em São Paulo. No entanto, em contraste a uma infância desassistida e, por vezes, subordinada à prática de atos ilícitos descritas ao longo do romance-reportagem, encontra-se na figura de Dito uma rebeldia transgressora contra um sistema opressor que o subjuga a integrar-se no mundo do crime. Por isso, destacam-se na narrativa ficcional as tentativas da personagem em se manter na legalidade por meio de trabalhos informais:

Fumaça fazia pilhérias, Manguito sorria, Dito estava distante. O pensamento disperso em Cristal, Pixote, na menininha de cabelos escorridos. Tentava alegrar-se, rir das besteiras de Fumaça, o que via era Cristal gesticulando, falando macio, esfregando giz no taco para mais uma jogada. Por cima dessa imagem tranquila, de palavras calculadas, Pixote corria: pernas finas, camisa de pano barato sacudindo nas costas, o riso de dentes miúdos. Por que mataram o garoto? Por que, se estavam apenas atravessando por ali, a fim de evitar alcaguetes e marginais? Não podia encontrar uma explicação, por mais que pensasse no assunto.

— Se devia ter comprado sanduíche — diz Fumaça.
 — Quando o trem parar se compra banana — afirma Manguito.
 — E até lá?
 Manguito acha graça da preocupação do garoto.
 — Sonha que tá tomando um pingado com pão e manteiga. É só fazer isso, a fome passa.
 Fumaça faz uma careta, Dito acha graça.
 — Quando se reunir a turma toda — diz ele — não se vai mais entrar nessa de caras como Cristal. Tem de se pensar numa outra forma de conseguir grana! (Id., Ib., p. 44)

[...]

Dito mirou-se no espelho do bar, onde eram anunciadas as refeições em grandes letras brancas, feitas a pincel. Viu que o olho estava menos inchado. A cor azul desaparecia, dando lugar a um verde amarelado. Tornou a tirar um pedaço de esparadrapo e pôs em cima. Pediu café e pão, já mostrando a cédula, pois do contrário o negociante não servia. Sentou-se na mesa com Fumaça. Manguito tinha ido desde cedo procurar Encravado e Castigo de Mãe. Até o final da semana esperava ter localizado os outros. Aí poderiam iniciar o negócio nas feiras. Reuniriam o dinheiro, dividiriam em partes iguais. Se apenas isso não bastasse, arranjariam umas flanelas, cuidariam de limpar para-brisas de carros que parassem nos sinais, vender jornais, amendoim nas portas dos cinemas e das boates. (Id., Ib., p. 46)

Assim, diante da ínfima possibilidade de renunciar a uma vida de delinquência, apresenta-se na trajetória da personagem o sonho como instância reguladora de seu regime imaginário noturno, uma vez que Dito permite-se deslumbrar com a ideia de transformar em lar uma caverna que encontrou próxima à praia, onde poderia morar com seus amigos. Entretanto, com o desaparecimento de Manguito e com a polícia também em seu encalço, o sonho de Dito torna-se cada vez mais distante. Em meio à ruptura brusca com o regime noturno, observa-se no romance-reportagem a fragilidade dos elos de amizade desenvolvidos entre Dito e seus companheiros, que, enfim, dissipam-se com a iminência de serem pegos a qualquer momento:

Era a primeira vez que iam ter uma casa de verdade. Não chegou a dizer, mas pensava inclusive em comprar colchões, estendê-los sobre palha seca. Aí sim, poderia dormir, como há anos não fazia. Terminada a tarefa de retirar as pedras, restava encontrar, na praia, umas pontas de tábuas e, com elas, aplinar bem o chão. Dito não se lembrava mais como era morar numa casa. Recordava-se do tempão que passou dormindo debaixo do ônibus quebrado, num trecho da rua sem saída, dos bancos das praças, da Rodoviária, da escadaria no prédio de janelas se despencando. (Id., Ib., p. 54)

[...]

Não tinha dúvida quanto ao futuro. Mais cedo ou mais tarde o acertariam. Por isso, até lá, deveria prevalecer o que fosse mais ágil. Puxar e disparar primeiro, antes de qualquer um. Cravar a faca com força, quando menos se esperasse. Ele, Fumaça, Encravado, Castigo de Mãe. Todos, o mesmo futuro. Cada dia um. Como Zebrado, Pixote e agora Manguito. Se saísse de lá já não prestaria para mais nada. Sabia bem como era. A cicatriz por cima do olho ardia e coçava. Sempre ouvira dizer que uma

ferida estava sarando quando começava a coçar. Devia ser o que acontecia com a sua. A ideia de morar na caverna cada vez mais distante. De modo geral, tudo muito distante. Os próprios companheiros não se entrosavam. Castigo de Mãe querendo ser independente e fazendo coisas com as quais não concordava. Encravado aceitando as orientações mais para agradá-lo. Alfinete, um cara misterioso. Amigo das mulheres e de uns tipos soturnos, que vira certo dia na feira. E por que, também, desejaria que o seguissem? Seguir para onde? Exatamente isso. Para onde? A lua mergulhara na massa escura de nuvem, a praça apagou-se. Dito, ali deitado, parecia um morto. Quem saberia de sua existência? A polícia de São Paulo continuaria à sua procura? O homenzarrão ainda estaria furioso com o que fizera? Ora se estava. Eles não esquecem. Não se tem a menor chance. *O pequeno e o grande erro são todos cobrados. Na mesma moeda. Por isso, o melhor a fazer era tornar-se independente.* Transar com os colegas por transar. Talvez só Fumaça fosse a exceção. Gostava de Encravado? Gostava de Castigo de Mãe ou de Alfinete? Não. Os olhos se encheram d'água, a lua desapareceu, Dito sentiu estar chorando. O que raramente acontecia. *E chorava por não gostar de ninguém.* Talvez um pouco de Pixote e agora de Fumaça. Do resto, simplesmente não se lembrava ou recordava com ódio. Como Zé Inácio, Tatu e Borrachudo. (Id., Ib., p. 79-80, destaques meus)

Por sua vez, nota-se a presença esparsa de uma tradição afro-brasileira na ficção louzeiriana através de uma representação figurada na imagem de Mãe Dolores, dona de um prostíbulo no Rio de Janeiro — “os cabelos grisalhos, as olheiras azulando. Teria no mínimo uns cinquenta e cinco anos. Era crioula, o rosto sereno. Deveria ter sido bonita quando jovem” (Louzeiro, 1988, p. 65). Apesar da pouca influência que a religião de matriz africana parece exercer sobre as demais personagens, com exceção de Fumaça, percebe-se que Dito recorre ao colo da mulher, bem como à imagem de Iemanjá, enquanto fonte de coragem para seguir lutando por sua sobrevivência em uma sociedade estratificada que insiste em lhe ser hostil. Além disso, somente após uma conversa com Mãe Dolores, é que se revela no romance-reportagem os escassos vestígios acerca do passado de criança abandonada do protagonista:

Então, vai dizendo que era de São Paulo. Nasceu em Bauru mas, desde garotinho, foi para a cidade. Os pais o entregaram aos cuidados de uma tia. Era tudo que sabia. Lembra-se vagamente da mulher, magra e pálida, a voz sumida. Um dia ela desapareceu e aí começou a andar pelas ruas. Já não se recordava, também, das próprias dificuldades que enfrentou nos primeiros meses. (p. 109)

[...]

Não seriam apenas eles que iam ser expulsos do planeta. Havia muita gente na lista. Aí, não sabe por quê, lembrou-se de Tio Zé, da sua paciência, do seu rosto tranquilo, de suas mãos segurando a lata de água quente para tratar-lhe as feridas. E, com a imagem de Tio Zé, vieram as de Mãe Dolores. A voz suave, os olhos tristes, o rosto bondoso.

É Iemanjá que nos protege, filho. Pensa sempre nela.

Dito lembrava da imagem na parede da casa, onde Fumaça ficou a noite toda no caixãozinho, cercado de velas e do silêncio das mulheres pintadas, enquanto o crioulo suado batia suavemente o atabaque e entoava uma cantiga triste. *Pensando em Mãe Dolores, sentia recobrar a coragem.* (Id., Ib., p. 161, destaques meus)

Nesse sentido, identifica-se na figura de Dito a representação de um herói frustrado, haja vista as inúmeras tentativas do personagem em se manter afastado de uma existência submetida à criminalidade. Contudo, o desejo de retaliação retoma seu espaço na trajetória do protagonista desditoso ao ser capturado e levado a uma colônia agrícola pelos policiais que o procuravam, tornando-se, assim, um colecionador de vinganças. A partir de um confronto com o diretor da colônia agrícola, Dito inicia uma espécie de caçada contra os seus algozes, incluindo o traficante Cristal — “ele seria o início de um período de libertação” (Louzeiro, 1988, p. 116) —, responsável por entregá-lo aos policiais. No entanto, após um assalto malsucedido a um supermercado, Dito e o companheiro de roubo, Zé Inácio, encontram-se em um caminho sem volta ao se verem encurralados por policiais no topo do edifício, deparando-se, então, com a morte como o único destino possível para as personagens:

Ali estava o cara que gerava todo aquele mal. E parecia saudável. Se alguém o fizesse falar, teria uma porção de considerações. Como seria engraçado ouvir suas lamentações! Exigiria caso por caso. Dos garotos que executava, das meninas que prostituía. Seria uma longa e atrasada cobrança. Como faria depois com Cristal e com o careta do cemitério que acertara Pixote. Já estava decidido: não adiantava mais pretender evadir-se dos acontecimentos. *Seu trabalho era aquele, seu ofício tinha as cores do sangue*. Nada de carros em feiras livres, de flanelas nos para-brisas dos bacanas, de venda de jornais e bilhetes de loteria. Ligara-se ao sangue desde cedo e dele não poderia mais fugir. O ódio arrebatava-o por dentro e o único momento de alegria era como aquele em que Débora se ajoelhara, implorando; em que o gorducho contara uma longa história para não sair do planeta; em que Celina corra como desesperada e esbugalhara muito os olhos, como se isso o assustasse. (Id., Ib., p. 101, destaques meus)

[...]

Dito já não conseguia resistir. Qualquer movimento que o tipo fazia com o pedaço de vergalhão o atingia facilmente. Não tinha mais reflexos, sentia estar perdendo as forças. E, quando percebeu, estava quase em cima do parapeito. Uma pancada forte na mão direita o fez subir. Deu alguns pulos iguais aos de Zé Inácio e, como ele, perdeu o equilíbrio e rolou. Não viu mais o rosto do tipo de bigodes, não viu o cachorro que corria para alcançá-lo, não se recordou de Beth. Ouvia apenas o grito de Zé Inácio e suas palavras de recusa ao plano. Numa volta qualquer que dera no espaço percebeu a aproximação de Mãe Dolores, os braços estendidos para botar mais flores no caixão de Fumaça. Num instante a praça encheu-se de curiosos. Motoristas saltavam dos carros para ver de perto os assaltantes do supermercado. As mocinhas com farda de escola estavam silenciosas. A velhota chegou-se perto de Zé Inácio, colocou-lhe uma flor. Dito estava de rosto voltado para a tarde que também esmaecia. O homem da capa tomava notas. O que estava com ele prestava esclarecimentos.

— *Preferiram pular a se entregar!*

O homem da capa sacudia a cabeça em sinal de desapontamento. As cédulas que Dito colocara no bolso estavam sobre sua roupa ensanguentada, a cada ventinho que dava, ameaçavam girar, como papéis imprestáveis, movidos no rodamoinho. (Id., Ib., p. 218, destaques meus)

Em síntese, observa-se em *Infância dos Mortos* (1988) a presença de uma infância errante a partir uma perspectiva social externa lançada sobre as personagens infantis marginais e suas (sobre)vivências nos grandes centros urbanos do país. Por isso, através de um “confronto da natureza infantil com um social politicamente desumanizado” (Souza, 2015, p. 100), conserva-se na figura do narrador uma sensibilidade afetiva acerca do herói solitário que aos poucos afasta-se de seu passado infantil, restando apenas vestígios de uma infância que começa a desaparecer. Dessa maneira, a representação de uma infância errante em detrimento de uma perspectiva edênica apresenta-se na narrativa ficcional louzeiriana por meio de um realismo feroz, valendo-se de uma linguagem próxima à oralidade a fim de expor as injustiças sociais de uma realidade opressora e excludente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, as vanguardas europeias marcam o início de um novo fazer literário, voltando-se para as mazelas e debilidades do país com um olhar mais atento e consciente. Essa interdependência cultural, que durante muito tempo se manifestou pela importação de modelos estéticos estrangeiros — sobretudo europeus —, encontrou na literatura brasileira modernista um ponto de inflexão. A noção de subdesenvolvimento, atrelada à tentativa de construção de uma identidade nacional, provocou uma mudança de perspectiva na arte e no pensamento intelectual.

O Modernismo surge, assim, como um movimento de ruptura e afirmação: rompe-se com o idealismo romântico e passa-se a problematizar a realidade concreta do país, suas desigualdades, contradições e ausências. Nesse processo, o romance brasileiro adquire uma função social distintiva, tornando-se um espaço de representação e crítica. A partir disso, origina-se um legado que reverbera na literatura contemporânea, a qual, mesmo transformando suas formas e linguagens, permanece voltada à análise das tensões entre cultura, sociedade e indivíduo.

Com o intuito de investigar a representação histórico-literária da infância nos romances brasileiros dos anos de 1930 e de 1970, esta pesquisa concentrou-se na análise crítica entre o romance proletário *Capitães da Areia* (2008), de Jorge Amado, e o romance-reportagem *Infância dos Mortos* (1988), de José Louzeiro, a partir de um estudo metodológico comparativo de caráter qualitativo e bibliográfico. A escolha dessas obras justifica-se tanto pela relevância que ocupam no âmbito da ficção brasileira quanto pela pertinência de situá-las em contextos políticos autoritários — a Era Vargas e a Ditadura Militar — que, embora distintos, compartilham práticas de repressão e aprofundamento das desigualdades sociais. Assim, buscou-se compreender de que modo o romance brasileiro, em diferentes conjunturas históricas, figurou a infância abandonada como expressão de um país excludente e em crise.

Na primeira parte, intitulada “A formação do romance brasileiro de 1930 a 1970”, desenvolveu-se uma análise panorâmica da consolidação do gênero romanesco ao longo dessas décadas, destacando suas contribuições para a literatura nacional. Observou-se que, nos anos de 1930, o romance se firmou como principal forma de expressão literária, especialmente por meio das vertentes regionalista e social. Comprometido com a representação das classes marginalizadas e submetidas à exploração socioeconômica, o

romance de 30 evidencia as tensões entre campo e cidade, tradição e modernização, instaurando uma narrativa ficcional de viés crítico e coletivo.

Por sua vez, no decênio de 1970, o romance brasileiro sofre profundas transformações em razão da violência urbana, da censura e da repressão política. Nesse contexto, emerge o romance-reportagem como estratégia narrativa de resistência, articulando literatura e jornalismo para denunciar a ação do Estado autoritário e as desigualdades sociais. A análise desse deslocamento estético e temático permitiu compreender a transição da figuração do “outro” — da personagem proletária coletiva para o sujeito urbano fragmentado — e seus impactos na construção de uma poética da infância marcada pelo esvaziamento das promessas modernizadoras.

Na segunda parte, “A representação da infância abandonada no romance de 30”, examinou-se a transfiguração da infância na ficção da década de 1930, com ênfase na obra de Jorge Amado, representante do realismo socialista no Brasil, para quem a arte se constitui como instrumento de conscientização social. Em *Capitães da Areia*, a infância marginalizada é apresentada como símbolo de resistência coletiva, em oposição à idealização romântica da criança, ao evidenciar a possibilidade de subversão da ordem social por meio da solidariedade entre os meninos do trapiche.

Além disso, a trajetória de Pedro Bala revela, ainda, um processo de politização e amadurecimento que se constrói à margem da estrutura familiar burguesa, ressignificando valores como afeto, pertencimento e coletividade. A narrativa amadiana, desse modo, institui uma concepção de infância insurgente, na qual o abandono deixa de representar apenas um destino trágico para assumir a dimensão de espaço de resistência e reinvenção subjetiva.

Por fim, na terceira parte, “A representação da infância abandonada no romance de 70”, analisou-se a configuração da infância no contexto da Ditadura Militar e da expansão das metrópoles brasileiras. Em *Infância dos Mortos*, José Louzeiro articula técnicas do jornalismo investigativo e da ficção literária para construir um retrato contundente da vida de crianças em situação de marginalidade. Nessa perspectiva, elabora-se uma poética da infância errante, marcada pela violência e pela desumanização, que substituem o lirismo e a utopia presentes na obra amadiana.

Na trajetória de Dito, evidencia-se o progressivo apagamento dos traços infantis diante da brutalidade urbana. Em contraste com Pedro Bala, cuja experiência coletiva ainda possibilita formas simbólicas de proteção e pertencimento, Dito encontra apenas o desenraizamento e a aniquilação do mundo infantil. Louzeiro, assim, distancia-se da tradição

ficcional de cunho utópico e propõe uma literatura de denúncia radical, na qual o abandono da infância expõe os limites e as fissuras do projeto nacional de modernização.

O emprego de uma linguagem próxima à oralidade e de uma perspectiva interna ao universo narrado confere às obras um caráter documental, aproximando ficção e realidade. Conforme observa Candido (1970), a personagem literária expressa uma visão de mundo mediada pelo autor; nesse sentido, Pedro Bala e Dito ultrapassam a condição de personagens individuais para se tornarem figurações de um país desigual e inacabado. Apesar das diferenças temporais e estéticas, ambas as narrativas convergem na denúncia de uma infância privada de direitos, afetos e reconhecimento social, rompendo com a idealização romântica da criança como símbolo de pureza e esperança.

Desse modo, o percurso analítico desenvolvido evidencia que o romance brasileiro, do Modernismo à contemporaneidade, constitui-se como forma de consciência estética e social. Se, nos anos 1930, o romance proletário buscava afirmar o sujeito espoliado como força transformadora, nos anos 1970 o romance-reportagem denunciava a falência desse projeto diante da violência institucionalizada, mantendo, contudo, o compromisso de dar voz aos sujeitos socialmente silenciados.

Em síntese, esta pesquisa propõe-se como subsídio teórico e interpretativo para investigações futuras voltadas à representação da infância marginalizada na literatura brasileira. O diálogo entre *Capitães da Areia* (2008), de Jorge Amado, e *Infância dos Mortos* (1988), de José Louzeiro, abre caminhos para análises que contemplem outras obras, períodos e configurações estéticas, bem como as transformações simbólicas da figura da criança frente às mudanças sociais e discursivas do país. Assim, esta monografia busca contribuir para o aprofundamento do debate acerca da exclusão social na literatura, reafirmando o papel da arte literária como espaço de denúncia, reflexão crítica e elaboração da experiência histórica brasileira.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- BRANDILEONE, Ana Paula F. Nobile. O romance-reportagem: implicações estéticas e ideológicas. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*, [S. l], v. 19, nov. 2010.
- BUENO, Luís. Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936). In.: _____. *Uma história do romance brasileiro de 30*. São Paulo: Unicamp, 2001, p. 199-483.
- _____. Experiência rural e urbana no romance de 30. *Terceira Imagem*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 142-156, janeiro/junho 2007.
- _____. Os três tempos do romance de 30. *Teresa*, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 254–283, 2002.
- BRAEM, Eloisa Porto C. A.; GOMES, Saron do A. Representações da violência institucional em Infância dos Mortos, de José Louzeiro. *PragMATIZES*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 182-197, out. 2019/março 2020.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. A personagem do romance. In.: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 51-74.
- COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 17, p. 23-32, jan./fev. 2002.
- CPDOC. Departamento de Imprensa e Propaganda. In.: *Fundação Getúlio Vargas*. Disponível em: <<https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

DURÃO, Fábio Akcelrud; PERUCHI, Camila. Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado. *Literatura: teoria, história, crítica*, Bogotá, v. 24, n. 1, p. 187-208, jan. 2022.

FRANCO, Renato. *Narrar o socialmente esquecido: o romance de resistência na época do terror estatal no Brasil 1964-1985*. São Paulo: UNESP, 2015, p. 202-221.

DEMOCRACIA, Memorial da. A revolução de 1930: a promessa de um novo país. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/a-revolucao-de-30>> . Acesso em: 24 jul. 2024.

_____. 21 anos de resistência e luta. Disponível em:<<https://memorialdademocracia.com.br/timeline/21-anos-de-resistencia-e-luta/abertura#card-1>>. Acesso em: 24 jul. 2024.

_____. Ditadura do Estado Novo. Disponível em: <<https://memorialdademocracia.com.br/card/ditadura-no-estado-novo>>. Acesso em: 26 dez. 2024.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 19-38.

LETRAS, Companhia da. Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/vida.php3>>. Acesso em: 4 set. 2024.

LOUZEIRO, José. *Infância dos Mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: Eduei, 2010.

_____. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito e poética. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 46, p. 13-20, 2015.

O EXPLORADOR. José Louzeiro, jornalista e escritor foi autor de mais de 50 livros, foi pioneiro do romance-reportagem no Brasil. Disponível em: <<https://www.oexplorador.com.br/jose-louzeiro/>>. Acesso em: 30 ago. 2024.

PAULA, Adriana de. Operação Camanducaia: tortura, abandono e morte. In.: *Iconografia da História*. Disponível em: <<https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/28/operacao-camanducaia-tortura-abandono-e-morte-a-tentativa-da-ditadura-de-sumir-com-menores-infratores/>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, [S. l], n. 19, p. 355-370, 2002.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, SP, v. 12, n. 21, p. 132-153, 2005.

_____. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 36.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. As cores e o gênero da revolução. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 23, p. 149-197, jul./dez. 2004.

SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 43, p. 111-132, 2014.

SOUZA, Licia Soares de. Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 46, p. 79-103, 2015.

UCHOA, Pablo. Capitães da Areia: o dia em que o Estado Novo queimou um dos maiores clássicos da literatura brasileira. In.: *BBC News Brasil*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41969983>>. Acesso em: 26 dez. 2024.