

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa
revolucionária e cultura popular em *Jubiabá***

Porto Alegre

2017

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa
revolucionária e cultura popular em *Jubiabá***

Trabalho apresentado como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Literários pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Orlandini, Giovani Buffon

Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá / Giovani Buffon Orlandini. -- 2017.

114 f.

Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Romance brasileiro. 2. Jorge Amado. 3. Jubiabá. I. Araújo, Homero José Vizeu, orient. II. Título.

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa
revolucionária e cultura popular em *Jubiabá***

Trabalho apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Professor Dr. Homero Vizeu Araújo (UFRGS)

Professor Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (UNB)

Professora Dra. Olívia Barros de Freitas (UERGS)

Professor Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Neiva, maior responsável por garantir as condições para que eu realizasse este trabalho, por todo o sacrifício a mim dedicado desde sempre.

Ao meu pai, Eraldo, pelo encorajamento que me fez crer em meu potencial.

Ao Gustavo Matte, pela calorosa amizade, sobretudo no período de produção desta dissertação.

Ao Professor Dr. Homero Vizeu Araújo, meu orientador de longa data, por sua paciente e dedicada orientação, por sua confiança, pela referência intelectual e pela parceria de sempre.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa, pelo debate qualificado no qual me incluem, pelo companheirismo dentro e fora da academia.

Aos professores Antônio Sanseverino e Tiago Schiffner, membros da minha banca de TCC, cuja valorosa colaboração contribuiu decisivamente para realização desta dissertação.

Aos professores Regina Zilberman, Karina Lucena e Antônio Barros, pelos ensinamentos e pela generosidade que me concederam ao longo do mestrado.

À Thays Prado, amiga querida, pela parceria e pela revisão atenta deste trabalho.

Aos demais amigos e colegas que, de formas diversas, foram importantes para mim ao longo dos últimos dois anos.

*Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar*
Chico Buarque

O Brasil não é para principiantes.
Tom Jobim

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é realizar uma leitura crítica pelo viés materialista dialético do romance *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, obra abarcada no projeto de romance proletário empreendido pelo autor na década de 1930. Este trabalho propõe-se a analisar elementos que contribuam para a compreensão da estrutura interna dessa obra, bem como para a compreensão de sua posição no conjunto das ambições literárias e políticas de Amado no período. Interessa-me investigar as relações entre a forma literária de *Jubiabá* e os processos sociais referidos na obra, sobretudo no que diz respeito aos ideais da esquerda em relação às alterações históricas da organização do trabalho no Brasil, procurando observar por quais caminhos esse dado material é mimetizado na estrutura interna do romance. Acerca dessa estrutura interna, enredo, configuração do protagonista e perfil do narrador serão os elementos privilegiados pela análise, tanto individualmente quanto nas relações entre si. O ponto de chegada deste trabalho encontra-se na interpretação voltada para a dinâmica que se estabelece entre a obra e a tradição formativa social brasileira em suas especificidades enquanto nação periférica ao processo capitalista mundial, em suas aproximações simbólicas e materiais, literárias e extraliterárias, em relação ao centro do mundo civilizado ocidental.

Palavras-chave: *Jubiabá*. Jorge Amado. Romance proletário. Forma literária. Processo social.

ABSTRACT

This work aims to perform a critical reading of Jorge Amado's novel *Jubiabá* (1935), a work which is part of the project of the proletarian novel undertaken, by the author in the 1930s. We seek an analytical description of the elements that may contribute to the understanding of the internal structure of the work, as well as its position in Amado's literary and political ambitions in them. Thus, we are interested in investigating the relationship between the literary form of *Jubiabá* and the social processes which the work refers to, especially with regard to the left-wing ideas in relation to the historical changes in the organization of labor in Brazil, seeking to understand how the aesthetic aspect of the novel clarifies the author's position. With the aesthetic aspect in mind, we paid particular attention to the construction of the plot, the composition of the leading character, and the narrator's profile in relation to the whole of the work's structure, as well as in relation to one another. This paper concludes with an interpretation of the dynamics established between the work and the Brazilian social formative tradition in its specificities as a nation on the periphery of world capitalism, in its symbolic, material, literary, and extra-literary proximities to the center of the civilized Western world.

Keywords: *Jubiabá*. Jorge Amado. Proletarian novel. Literary form. Social process.

SUMÁRIO

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 NO MIOLO DO ROMANCE DE 1930: O ROMANCE PROLETÁRIO E A CLASSE TRABALHADORA BRASILEIRA..... | 13 |
| 1.1 A territorialização da mão de obra no Brasil..... | 14 |
| 1.2 A herança literária do pré-Revolução | 18 |
| 2 ROMANCE PROLETÁRIO: DEBATE E RESPOSTA DE AMADO NA POLARIZAÇÃO IDEOLÓGICA..... | 24 |
| 2.1 Possibilidades e limites do romance proletário no Brasil dos anos 1930 e o ativismo e Jorge Amado | 24 |
| 2.2 O projeto específico de Jorge Amado | 46 |
| 3 <i>JUBIABÁ</i> | 51 |
| 3.1 Tradição e estilo | 51 |
| 3.2 Enredo e forma..... | 55 |
| 3.2 Suposta totalidade épica..... | 61 |
| 3.3 Fissura formal | 65 |
| 3.4 Cordialidade narrativa | 81 |
| CONCLUSÃO..... | 101 |
| REFERÊNCIAS..... | 109 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho representa a tentativa de síntese de uma pesquisa que iniciei em meados do ano de 2010, quando, ainda durante a graduação em Letras, passei a frequentar as reuniões do grupo de pesquisa do Professor Dr. Homero Vizeu Araújo, orientador do presente trabalho. Partindo de uma sugestão dele, pouco depois comecei a me dedicar ao estudo da obra de Jorge Amado, concentrando-me principalmente, mas não apenas, nos romances produzidos por esse autor durante a década de 1930. A escolha de *Jubiabá* (1935) enquanto objeto central surgiu do interesse do orientador pelas representações do nacional-popular na literatura brasileira ao longo do século XX, nas quais o romancista baiano assume papel de destaque. A ideia inicial era a de que eu me dedicasse apenas por um curto período ao estudo desse autor, uma vez que ele não fazia parte – e segue não fazendo, diga-se a verdade – da lista de autores prediletos que compõem meu gosto pessoal. Contudo, à medida em que fui me aprofundando na pesquisa em torno de *Jubiabá*, o interesse crítico foi-se alimentando e superando, paulatinamente, minha pouca predileção pelo objeto.

Durante esse período, desenvolvi, apresentei e publiquei certo número de trabalhos que me levaram a algum acúmulo crítico. Um ponto intermediário e importante dessa trajetória se deu em fins de 2014, quando defendi meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Engajamento literário em *Jubiabá*: o horizonte político da classe trabalhadora na posição ideológica do narrador”, no qual contei, para além da orientação sempre valiosa do Professor Homero, com a generosa e construtiva contribuição dos professores Antônio Marcos Vieira Sanseverino e Tiago Lopes Schiffner, membros daquela banca examinadora. A dissertação que agora apresento é, em diversos sentidos, a continuação de meu trabalho de Conclusão de Curso. Aqui, dediquei-me a ampliar e amadurecer a leitura e os argumentos acerca de *Jubiabá* que já estabelecera no TCC acima citado, o que dá ao presente trabalho um caráter de continuidade, reforçando o perfil de acúmulo crítico que intentei e ainda intento constituir em meu percurso acadêmico.

Seguindo de perto e desde o princípio os preceitos teóricos defendidos por meu orientador e pelo grupo de estudantes a ele vinculado, preceitos com os quais me identifiquei desde os primeiros anos de meus estudos acadêmicos, procuro filiar-me à tradição brasileira de crítica literária materialista e dialética, que se volta para a análise das relações entre forma literária e processo social, cujos maiores expoentes são Antonio Candido e Roberto Schwarz. Nesse sentido, parto invariavelmente do princípio teórico de que a análise dos textos literários deve ser dada pela conexão de “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1976, p. 5), ressaltando que o elemento social é indispensável na medida em que edifica a estrutura da obra, uma vez que se torna elemento interno da forma literária. Trata-se de propor, assim, uma “interpretação estética que assimila a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 1976, p. 7) e que se apropria de fatores externos para elucidar as tensões internas à obra. Conforme Roberto Schwarz,

A forma – que não é evidente e que cabe à crítica evidenciar e estudar – seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, trata-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podem passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornaram forças de estruturação e mostram algo de si que não estivera à vista (SCHWARZ, 2012, p. 48).

Ou seja, procuro seguir aqui o ideal teórico que articula invenção formal e apreensão histórica em sentido dialético, numa dinâmica que exige a descrição estruturada dos dois campos e que, por isso mesmo, é capaz de enriquecer a reflexão acerca de ambos.

Quanto ao objeto central do presente trabalho, isto é, o romance *Jubiabá*, proponho uma leitura crítica que abarque aspectos da obra tanto no que concerne à sua estrutura interna quanto na sua relação com as demais obras do projeto de romance proletário efetivado pelo autor na década de 1930, procurando avaliar sua posição nesse conjunto. Interessam-me, nesse sentido, o conhecimento do contexto histórico e literário no qual obra e projeto se inserem, bem como uma percepção mínima, não extensa e mesmo não aprofundada, dos demais romances em pauta, além do posicionamento do autor e da maneira como essa se reflete no objeto, o que me leva à tentativa de

apropriação da fortuna crítica já estabelecida. Cabe ressaltar aqui que, além de existirem em número reduzido, há também um impasse peculiar nas obras críticas que abordam a literatura de Jorge Amado dos anos 30 pelo viés materialista: parecem-me demasiadamente inclinadas a avaliar positiva ou negativamente as realizações formais das narrativas. A simpatia, vez por outra, acaba por diminuir o distanciamento crítico, o que resulta em uma análise relativamente pouco criteriosa, incapaz de observar as contradições inerentes do objeto e os resultados dessas para se pensar a relação com a os fatores extraliterários. Isso não significa, porém, que tais trabalhos sejam irrelevantes ou insignificantes; pelo contrário, interessa-me explorar o acervo crítico estabelecido pelas análises materialistas da obra amadiana no intuito de ampliá-lo, de iluminar interpretações até então não alcançadas.

Ainda em relação a meu objeto central, volto-me mais precisamente para os atributos formais de figuração do enredo, do protagonista e do narrador, bem como o resultante das possíveis relações internas entre eles e as implicações dessas relações não apenas no todo significativo da obra, mas também no cenário sócio-político da época. Tendo em vista o caráter particular de *Jubiabá*, o que pretendo explicitar em momento oportuno neste trabalho, bem como o perfil crítico que apontei acima, julgo adequada uma postura teórica e crítica que se volte para os impasses, para as incongruências formais, para os aspectos negativos da forma, procurando revelar o quanto esses aspectos apontam para conflitos sociais não resolvidos e recalcados da formação nacional brasileira.

No intuito de cumprir a tarefa aqui descrita, proponho um roteiro de exposição que busca abarcar reflexões acerca dos seguintes temas: contextualização histórica das transformações ocorridas na dinâmica de trabalho do Brasil dos anos 1930 – tematizadas em *Jubiabá*, conforme se verá; o papel do modelo de romance proletário em meio ao Romance de 30; o caráter do debate então suscitado por esse modelo romanesco em contexto de acirrada polarização ideológica; o embate dos escritores da geração de 30 em relação à geração anterior; a posição de Jorge Amado e o caráter de seu projeto de romance proletário; a posição de *Jubiabá* no conjunto de obras desse projeto; a estrutura interna desse romance, voltando-se para a análise do enredo, da configuração do protagonista e do narrador; as relações internas

à obra e com a tradição romanesca aproveitada; as relações entre esse complexo formal e a matéria por ele mimetizada, tipicamente brasileiros.

Cabe ressaltar, lembrando mais uma vez a assertiva clássica de Antonio Candido, que o ponto de chegada desse trabalho é uma leitura crítica de *Jubiabá* que compreenda dialeticamente as reverberações existentes entre a obra em sua forma e os processos sociais que, convertidos em elemento interno, compõem essa estrutura.

1 NO MIOLO DO ROMANCE DE 1930: O ROMANCE PROLETÁRIO E A CLASSE TRABALHADORA BRASILEIRA

No miolo do Romance de 30, período marcante de nossa prosa ficcional e da literatura brasileira como um todo, uma categoria mais específica, a saber, o romance proletário, centralizou os debates literários durante alguns anos da década, justamente no momento de maior polarização ideológica (BUENO, 2006), sendo Jorge Amado, autor de interesse particular para esse trabalho, uma das figuras mais atuantes do período. No centro da produção amadiana, permeada pelo clima acalorado de antagonismos, *Jubiabá* apresenta-se como uma das respostas estéticas mais relevantes ao impasse da classe trabalhadora então recém-emergida à cena política, de forma inédita, justificando, portanto, a análise dessa obra em suas relações com o processo histórico mimetizado. Nesse sentido, a compreensão do panorama sociopolítico e artístico que preparou o terreno para os acontecimentos que levaram a cabo o Romance de 30 e, no interior desse, o romance proletário, é indispensável, bem como se faz necessário um breve enfoque na formação que leva Amado a atuar enquanto intelectual e escritor engajado, o que pode elucidar o processo que separou a ele e a seus pares da visão de mundo e do posicionamento ideológico dominantes anteriormente, reorientando profundamente os caminhos da produção e do debate literário.

Pretendo concentrar-me aqui, portanto, em alguns romancistas surgidos no Brasil na década de 30, uma geração de jovens particularmente influenciada por uma série de fatores históricos que a diferenciava substancialmente da geração anterior, posicionando-a, em boa medida, em oposição aos seus antecessores. Mais precisamente, concentro-me no debate de nação que essa geração empreendeu: formada ao longo de um período de radicais transformações políticas, sociais e culturais, a geração de 30 impulsionou, por meio da literatura, uma nova consciência de mundo que percebia como insustentável a ordem burguesa edificada e consolidada no século XIX, dando formas literárias as mais diversas aos impasses internos do início da modernização do Estado brasileiro. Esse momento de transição entre as velhas e as novas ideias constituiu-se, entretanto, não isoladamente do contexto

internacional; pelo contrário, foi permeado por acontecimentos correlatos na ponta do processo capitalista e na periferia brasileira.

Pretendo apresentar, na sequência, uma nota apenas panorâmica, por certo resumida e incompleta, do quadro acima exposto, focando-me, entretanto, na contradição interna nacional acerca do horizonte da mão de obra, contradição essa que foi tematizada por *Jubiabá*, objeto de minha pesquisa. A ideia deste capítulo consiste, assim, em recuperar parte do arcabouço historiográfico e crítico para iluminar a cena, levantando dados do período acerca da história política e de suas implicações dialeticamente relacionadas ao debate literário de época.

1.1 A territorialização da mão de obra no Brasil

No panorama internacional dos primeiros anos do século XX, a hegemonia industrial-capitalista da Europa viu-se em apuros quando se acirraram as rivalidades nacionais na Grande Guerra de 1914, apontando para a crise do modelo colonialista, que até então se mostrara vitorioso. Dessa crise emergem a arrasadora expansão industrial norte-americana e a Revolução Russa de 1917, esta última encarnando a negação dos princípios sagrados do capitalismo liberal – princípios que, embora deveras abalados, resistem no plano ideológico ocidental até, pelo menos, a crise econômica de 1929. Esse panorama impulsionou transformações políticas e econômicas em alguns países periféricos, como o Brasil, que passaram a ocupar relevância inédita na organização internacional do processo produtivo. Dentre as principais mudanças então sentidas, pode-se apontar o crescimento industrial desigual, acompanhado da expansão dos principais centros urbanos (DACANAL, 2001). As oligarquias paulista e mineira detinham a hegemonia política do país, calcada amplamente na exportação de café e na importação de bens de capital que permitiam um tímido, mas consistente, avanço da indústria nacional e, assim, a diversificação econômica, tudo garantido pelo caráter antidemocrático e pelos arranjos políticos entre os estados, estrutura política herdada da Velha República (SKIDMORE, 1998).

Na contramão da prosperidade oligárquica e coronelista da década de 1920, o crescimento de setores sociais até então desdenhados pelos círculos de poder político ganhou força e certa relevância. As revoltas de 1922 e 1924, organizadas através do Tenentismo, deram origem à Coluna Prestes e deflagraram a fragilidade e a desarticulação do poder federal; a criação, em 22, do Partido Comunista Brasileiro incorporou setores de luta social e conquistou certa hegemonia entre as forças de esquerda, orientando a organização dos sindicatos de trabalhadores urbanos (FAUSTO, 2015). Entre outros, esses são alguns dos exemplos de movimentações sociais que, se não buliram efetivamente com as estruturas do poder dirigente, influenciaram de forma direta na geração de intelectuais e artistas que então se encontrava em formação.

Uma dessas transformações sociais da virada dos anos 1920 para os anos 1930 merece atenção especial porque se tornou central para a concepção do romance proletário. Trata-se da diminuição significativa da importação de mão de obra:

Na sua transatlântica caçada em busca de Força de Trabalho, o capitalismo comercial luso-brasileiro trouxe para as terras de Santa Cruz perto de 4 milhões de africanos entre 1550 e 1850. Concluída essa longa deportação, vieram ou foram trazidos para o Brasil perto de 5 milhões de europeus, levantinos e asiáticos, entre 1850 e 1950. No bojo desses fluxos de populações, de culturas, de aspirações, ocorre, por volta de 1930, uma mutação fundamental: o mercado de trabalho nacional se territorializa (ALENCASTRO, 1987, p. 17).

Alencastro demonstra o quanto o Estado brasileiro protagonizou os arranjos políticos calcados em aparatos legais e burocráticos que permitiram que as elites mantivessem baixo custo de produção a despeito das alterações no quadro da ordem trabalhista interna. No primeiro momento de intervenção, durante o Império, o Ministério da Agricultura reorientou os fluxos internacionais de mão de obra sinalizando o fim iminente do modelo de produção escravista e impulsionando formas de trabalho “livre” a índios, ex-escravos e brancos pobres após a Abolição, prática dirigente que “facilitará a transição do tráfico de escravos ao tráfico de imigrantes, a passagem da sociedade escravista à

sociedade patriarcal” (ALENCASTRO, 1987, p. 20)¹. Uma nova ingerência estatal se faria necessária nas primeiras décadas do século XX, quando o quadro internacional impulsionou o crescimento industrial e urbano concentrado nas regiões Sul e Sudeste, fazendo com que a migração interna, acentuada na debandada da região Nordeste para o estado de São Paulo, superasse a importação da Europa, territorializando a força de trabalho pela primeira vez na história do Brasil. Já no final dos anos 1920, a hegemonia da política café-com-leite sentia sua autoridade abalada pela crescente rivalidade entre os estados, pela emergência política de novos setores urbanos e pelas agitações sociais no crescente descontentamento com o antidemocrático e corrupto aparato político vigente (FAUSTO, 2015). A situação tornou-se definitivamente insustentável com a crise econômica superprodutiva de 1929, ruindo a coluna econômica de exportação cafeeira que garantia, ainda, a manutenção da ordem estabelecida no decorrer da República Velha. No ano seguinte, Getúlio Vargas chega ao poder através da Revolução que marcou a transição política e passa a incluir, paulatina e progressivamente, novas orientações do papel do Estado em relação aos processos produtivos, incluindo-se aí a relação com a classe trabalhadora urbana emergente:

A fundação do Ministério do Trabalho, em 1930, configura outro momento-chave da ação do Estado na organização do mercado de trabalho. A extinção do movimento sindical autônomo, a criação de uma estrutura sindical corporativa e oficialista, enfim e sobretudo, a instauração do salário mínimo em 1940 fornecem as condições necessárias para a organização dos fluxos intersetoriais de mão-de-obra (do setor primário para o secundário) no interior do país (ALENCASTRO, 1987, p. 20).

Vargas mantém as organizações trabalhistas sob o controle do aparato centralista, garantindo o sucesso do novo arranjo que perpetra o poder econômico ao alcance dos interesses do novo acordo oligárquico estruturado pela Revolução. O conchavo, antes feito com os fazendeiros latifundiários, é agora acertado com os industriais e com o poder político, mantendo os

¹Pareceu-me um tanto curiosa a argumentação de Alencastro no que diz respeito à passagem de escravismo a patriarcado no interior das alterações sociais brasileiras de finais do século XIX. Ora, não há dúvida de que a mudança institucional promovida pelo fim da escravidão é marcante, alterando consistentemente a estrutura de organização nacional. A dinâmica patriarcal, entretanto, já existia no período escravista, revelando-se consistentemente nas relações da elite proprietária com o excedente de mão de obra, livre e pobre, que costeava o processo produtivo e sobrevivia sob a sombra da ordem do favor (SCHWARZ, 1992).

trabalhadores em condições de opressão e de exploração². Contudo, e este será um dado fundamental para a geração que protagonizará os desdobramentos do romance proletário, o discurso ideológico que historicamente se manteve entre as classes dirigentes não pode mais seguir circunscrito aos espaços de poder, por conta da reproduzida, ampliada e territorializada força de trabalho. Desse ponto em diante, era preciso

uma "linha de massa", uma ideologia que encobrisse o sentido e a orientação do cotidiano, que justificasse as relações complexas unindo dominantes e dominados. Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve a "voz do dono") veiculam o nacionalismo. *Casa-Grande e Senzala* fornecerá a teoria e a prática do patriarcalismo brasileiro (ALENCASTRO, 1987, p. 20).

Acerca da referência a Gilberto Freyre, um breve parêntese: Alencastro mostra o quanto o saudosismo conciliador de raças serviu aos interesses patriarcais de Vargas e da lógica de seu aparato estatal centralista. É flagrante também a reavaliação da questão racial operada nesse mesmo período: do dogma do branqueamento da República Velha à positivação do elemento não branco, especialmente o africano, na formação social do Brasil, as teorias do escritor e sociólogo pernambucano foram centrais (SKIDMORE, 1998). Parece-me, contudo, e tratarei disso mais adiante neste trabalho, que partindo dessa mesma fonte teórica e em chave semelhante, ainda que com horizonte ideológico e com intuitos políticos praticamente antagônicos, parte relevante do pensamento de esquerda brasileiro do período também abraçou uma postura paternalista em relação à classe trabalhadora.

Fechado o parêntese, retomemos a citação de Alencastro. A aliança estatal, entre o aparato ideológico e o sindicalismo corporativista não garantiu, entretanto, que os anseios das lutas trabalhistas não se desenvolvessem ao longo dos anos 1930, sobretudo no plano ideológico, no debate de ideias.

²É interessante notar, contudo, que a presença do Estado nos romances de Jorge Amado da década de 1930 aparece apenas lateralmente. Ainda que a repressão policial seja um dado constantemente presente, o autor parece não tratar direta e abertamente da articulação entre poder dirigente e elites produtoras. O grande inimigo é a burguesia (termo que já poderia ser problematizado no caso brasileiro da época), sendo que seu arranjo com o governo, indispensável para a manutenção do modelo produtivista exploratório no caso brasileiro, parece não compor a equação de forma central. Essa lacuna resulta significativa em um conjunto de obras que tem, como intuito principal, atacar as estruturas que perpetravam a desigualdade social.

Basta lembrar o avanço das ideias socialistas soviéticas, que aqui eram canalizadas pelo Partido Comunista Brasileiro, a essa altura concentrando boa parte das ações de esquerda no país. Além disso, aquela ideia de desmoronamento dos princípios burgueses seguia sua crescente, o que culminaria na polarização direita x esquerda da qual aflorou o romance proletário como uma das respostas estéticas desse lado. Na prática, porém, o Estado mantinha o controle das relações de trabalho, o que, talvez, seja uma prova do funcionamento da “linha de massa”. A literatura de esquerda, que se manifestou com força na primeira metade da década, só sofreu real opressão após o avanço da Aliança Nacional Libertadora e a tentativa de insurreição em 1935, o que culminaria na reação ditatorial do Estado Novo, justamente quando escritores abertamente ligados às organizações de esquerda, como Graciliano Ramos e o próprio Jorge Amado, por exemplo, sofrem com prisões arbitrárias, necessidade de exílio e censura de obras.

1.2 A herança literária do pré-Revolução

Culturalmente, o acontecimento da década de 1920 com maior repercussão na década seguinte foi, por certo, o Modernismo paulista e seu caráter vanguardista, que se chocou de frontalmente com o ideal artístico até então preponderante no cenário nacional. Antonio Candido aponta que, anteriormente ao movimento de 1922, nossa literatura “se ajustava a uma ideologia de permanência, representada, sobretudo, pelo purismo gramatical, [que] tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa” (CANDIDO, 1984, p. 29), guardando certa correspondência com as aspirações da República Velha, o que foi confrontado pelas inovações formais e temáticas dos modernistas. Essas inovações, tomadas por muitos como excentricidades nos anos 1920, teriam fomentado, na década seguinte, a recusa aos padrões academicistas importados da Europa. O resultado prático dessa guinada seria, para a geração de 1930, que “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos jovens que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo” (CANDIDO, 1984, p. 30). Embora seja difícil negar a afirmação de

que as novidades modernistas impulsionaram, na geração seguinte, certo abandono da velha estética, naturalizando uma linguagem formalmente menos rígida, também se pode afirmar que a recusa dos autores de 30 em relação ao Modernismo não foi pequena, resultando até mesmo, em alguns casos, em uma explícita militância contrária à geração precedente. Jorge Amado foi um dos autores que fez questão de marcar esse distanciamento em 1940, quando questionado sobre o tema:

(...) o meu depoimento é de um pós-modernista, de um escritor que não teve a mais mínima ligação com este movimento. Quando ele surgiu e cresceu, era eu aluno de escola primária e de curso ginásial. E se figura como marco do fim desse movimento o aparecimento de *A Bagaceira*, em 1928 (ano em que também foi escrito o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, romance que é um balanço do movimento), ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento (AMADO apud BUENO, 2006, p. 50).

O baiano recorre à questão cronológica que o afasta do Modernismo, bem como à influência declarada, também por outros escritores, da importância do romance de José Américo de Almeida, tomado geralmente como marco inicial do Romance de 30. Amado declara-se, contudo, um “pós-modernista”, reconhecimento tácito dos avanços daquele movimento. Fato é que Amado compôs a Academia dos Rebeldes, um grupo de jovens literatos fundado em 1928, em Salvador, cujo objetivo principal era “varrer com toda a literatura do passado (...) e iniciar a nova era” (AMADO, 1992, p. 84). Note-se que a citada literatura passadista não é a do Modernismo paulista, uma vez que os alvos prediletos da virulência dos Rebeldes eram “Coelho Neto, Alberto de Oliveira e, em geral, todos os que precedessem o modernismo” (AMADO, 1992, p. 85). O embate volta-se contra os mesmos inimigos dos modernos, e não contra estes: o inimigo é comum, portanto. Ainda acerca dos meandros dessa passagem de bastão de uma a outra geração, repleta de arestas e contradições, Jorge Amado dá valioso depoimento a Alice Raillard, no qual discorre sobre a distância existente e marcada aos movimentos anteriores. Entre os anos de 1928 e 1929, reunido com seus colegas na já mencionada Academia da qual fez parte, o baiano afirma:

Era o momento da ruptura literária, nos recusávamos a aplaudir Coelho Neto e aplaudíamos Graça Aranha, que a meu ver foi um romancista secundário. Mas Coelho Neto pertencia à Academia [Academia Brasileira de Letras], para nós ele representava o Parnaso, tudo aquilo que abominávamos. (...) Mas ficamos alucinados quando em 1928 apareceu *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; reconhecíamos no livro de José Américo tudo aquilo a que aspirávamos; ele nos falava da realidade brasileira, da realidade rural, como ninguém o fizera antes. *A Bagaceira* teve grande influência sobre nós. Todos nascemos ali, nós os romancistas chamados “do Nordeste”, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e eu – Graciliano Ramos também, mas de uma maneira um pouco diferente...

Ao mesmo tempo, vivíamos o momento da chamada revolução modernista. Era Oswald de Andrade, era Mário de Andrade... (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 41, grifos do autor).

Novamente, *A Bagaceira* (1928) é citada pelo romancista, que aponta essa obra enquanto influência central para o movimento, reafirmando o combate ao academicismo estéril. Contudo, Amado não deixa de fazer o balanço da relevância da geração imediatamente anterior a sua, a da revolução modernista, que foi empreendida em 1922, na cidade de São Paulo, mas que só chegou efetivamente aos debates literários das rodas boêmias de Salvador em 1927. Ao lado de autores da literatura brasileira do século XIX (Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Manuel Antônio de Almeida) e de clássicos traduzidos do francês (Balzac, Maupassant, Zola, Flaubert), autores do Modernismo foram lidos na juventude do romancista baiano, contribuindo para a sua formação intelectual e estética (TÁTI, 1961). No caso específico de Amado, autor central deste trabalho, percebe-se um movimento interessante entre a recusa e o reconhecimento, em relação ao Modernismo de 1922. Ao mesmo tempo em que reconhece certa importância nesse movimento, admitindo que as obras modernistas compuseram o quadro de debates literários em sua formação, afasta-se de suas posições ideológicas, filiando-se aos desdobramentos políticos e sociais que culminaram na Revolução de 1930. Para Amado, “o modernismo como fenômeno histórico é limitado, tem um começo e um fim” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 58), o que releva sua visão antagônica frente à crítica que defende a permanência definitiva dos modernos enquanto marco da linha evolutiva da literatura nacional. Atacando o artificialismo da língua inventada de *Macunaíma* (1928) e o desconhecimento dos modernistas em relação à realidade do povo, sem deixar de lembrar que o Modernismo “é um movimento de classe que nasce na órbita dos grandes proprietários do café” (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 57), Amado deixa transparecer certo

desconforto com a origem elitista de seus idealizadores. Por ter efetivamente se aproximado muito mais da realidade popular do que os intelectuais da geração anterior, alguém poderia crer que o substrato social de Jorge Amado não estivera incluído no círculo restrito de privilégios de classe, o que é falso. O autor era uma espécie de “primo pobre” das oligarquias rurais nordestinas, mas não tão pobre. Seu pai, o Coronel João Amado, foi dono de terras na zona cacauera do sul da Bahia (TÁTI, 1961). Esse dado biográfico não define incoerência do baiano, nem muito menos, creio, hipocrisia. Mas dá notícia, isso sim, da visão de mundo de sua geração, do lugar político e ideológico que ocupavam na disputa acalorada da década de 1930 no Brasil e, talvez mais importante, oferece uma pista sobre os interesses que animavam sua produção literária, isto é, com implicações diretas na formulação das obras. Creio que, no caso de Jorge Amado, essa posição é central e tratarei disso adiante no capítulo de análise do romance *Jubiabá*.

Em interessante depoimento acerca dos modernos e de seu alcance cultural, Graciliano Ramos procura elucidar mais claramente a distância entre ambas as gerações:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos (RAMOS apud BUENO, 2006, p. 47).

Graciliano deixa claro o papel destruidor dos modernos para os romancistas de 1930. Tal destruição, se não teve influência direta nas obras, desobstruiu o caminho das letras brasileiras, despregando-as da gramatiquice academicista do passado³. Ou seja, apesar da recusa dos interessados, parece válida a afirmativa de Candido de que as inovações modernistas influenciaram o Romance de 1930, mesmo que indiretamente.

³Outros movimentos literários brasileiros ocorridos na década de 1920, também de caráter modernizador, podem ter influenciado de forma mais decisiva o estilo dos romances surgidos a partir de 1930. Merece ser citado o Regionalismo Tradicionalista de Pernambuco, cujo modelo centrava-se na prosa inovadora de Gilberto Freyre, movimento importante, sobretudo, para a literatura nordestina (TÁTI, 1961), embora essa influência ainda não tenha sido, salvo engano, devidamente estudada.

Dito de outro modo, é nos anos 1930 que o pensamento intelectual do Brasil inicia a passagem da noção de “país novo” à noção de “país subdesenvolvido” (CANDIDO, 1989), alterando radicalmente os projetos literários possíveis e viáveis. À literatura otimista cujo exotismo e a peculiaridade local poderiam, supostamente, compensar o atraso material e a fragilidade das instituições, denotando certo otimismo também no quadro social – ou mesmo a tentativa de amálgama dos dados modernos e arcaicos da realidade, apontando para uma solução civilizatória original – sobrepôs-se o despertar da consciência em relação às condições de atraso da nação, de miséria material e intelectual da esmagadora maioria da população e da quase inexistência de projetos íntimos à realidade social imediata (CANDIDO, 1989). O trauma causado pela manifestação dessa nova consciência suscita a urgência de reformulações políticas capazes de alterar o quadro. Daí o momento da ruptura literária apontada por Amado que, pouco depois, teve decisiva concentração no campo ideológico e político, catalisando as transformações germinadas nas primeiras décadas do século. Ou seja, a mudança no âmbito literário e a mudança de mentalidade foram íntimas, estiveram em estreita relação.

Há ainda algumas semelhanças biográficas que também podem ser percebidas na geração da qual Amado fez parte. Vejam-se alguns dados: filho de família de produtores rurais – de cacau, no sul da Bahia; estudou em bons colégios internos de Salvador, cidade em que, ainda na adolescência, trabalhou como jornalista e iniciou-se na literatura; mudou-se para o Rio de Janeiro, centro político e cultural do país, onde se formou em direito; militou na política e fez carreira enquanto escritor (TÁTI, 1961). Este é um brevíssimo resumo dos vinte e poucos primeiros anos da vida de Jorge Amado, mas bem poderiam ser de algum de seus colegas contemporâneos. O que se quer frisar é que essa geração é filha da velha ordem de funcionamento do Brasil (latifúndio, patriarcalismo, exportação etc.), mas que, pelas mudanças que assistiu no contexto (social, político, cultural etc.), tomou para si a missão de construir um novo mundo, baseado em novos valores, e buscou levar esse feito a cabo por meio da literatura. Em termos políticos mais específicos, Jorge Amado afirma que a Revolução empreendida por Vargas tomou um lugar central nessa dinâmica:

(...) o que foi decisivo para nós [geração de escritores surgida em 1930] foi a Revolução de 1930, que representava um interesse pela realidade brasileira que o modernismo não tinha, e um conhecimento do povo que nós tínhamos, e que os escritores do modernismo absolutamente não tinham (AMADO apud RAILARD, 1990, p. 53).

A importância dada ao reconhecimento da realidade e do caráter do povo parece ser o centro da reivindicação de afastamento em relação ao Modernismo, ainda que o reconhecimento de certa influência esteja presente, conforme apontado acima. Creio que esse anseio de aproximação com o povo explica em boa medida o caráter realista do Romance de 1930, ou, pelo menos, o intuito de realizar um romance mais voltado para o social, para a realidade problemática da nação, corroborando a conclusão de Candido que identifica a passagem de uma à outra consciência de Brasil. O que pode parecer de certa forma curioso, entretanto, é a associação à Revolução de 1930 e à política de Estado varguista, sobretudo se concordarmos que seu caráter era patriarcal, conforme apontado por Alencastro (1987). Novamente, deixarei para tratar disso adiante, uma vez que o patriarcalismo é um dos interesses centrais deste trabalho, e não apenas no que diz respeito ao processo histórico aqui delimitado, mas também no que concerne à obra de Amado.

Por ora, cabe-me tentar compreender algumas das tentativas de aproximação da realidade do povo que tanto interessavam aos romancistas da década de 1930. Mais precisamente, uma dessas tentativas, o romance proletário, que serviu de moldura para *Jubiabá*, obra que aqui me proponho a analisar.

2 ROMANCE PROLETÁRIO: DEBATE E RESPOSTA DE AMADO NA POLARIZAÇÃO IDEOLÓGICA

Este capítulo é quase totalmente alicerçado em uma importante obra da historiografia literária já mencionada, a saber, *Uma história do Romance de 30*, publicado em 2006 por Luís Bueno. O trabalho realizado por Bueno na referida obra é, de longe, o mais completo e mais complexo panorama disponível acerca do Romance de 30, seja pelo fôlego de abarcar, além dos romances e autores canonizados do período, também muitos que foram preteridos por público e por crítica, quanto pela profundidade com que expõe e analisa questões que permearam o debate de então, entre elas o romance proletário, central para meu trabalho. Nesse sentido, sou amplamente devedor aos esforços e resultados conquistados por Bueno, e não pretendo em momento algum apresentar avanços significativos em relação ao seu trabalho, mas sim e somente me apropriar de sua valiosa contribuição para compreender e reproduzir, ainda que superficialmente, parte do debate de época que aqui me é indispensável para a análise de *Jubiabá*, conforme pretendo esclarecer adiante.

Farei a recuperação do debate de época, portanto, em torno do romance proletário, ancorando-me abundantemente na pesquisa de Bueno (2006), recolhendo depoimentos e apontamentos que julgo mais relevantes para meus fins, procurando demarcar a centralidade de Jorge Amado, sua posição em relação à disputa do momento, aspectos de sua formação, suas influências etc. A concentração em torno do autor baiano será acentuada na segunda parte deste capítulo, na qual começo a delinear com maior precisão as particularidades do projeto amadiano de romance proletário, o que será igualmente importante para a leitura crítica de meu objeto central.

2.1 Possibilidades e limites do romance proletário no Brasil dos anos 1930 e o ativismo e Jorge Amado

Existiu certa hesitação no debate literário brasileiro de inícios da década de 1930, o que correspondia a uma hesitação de maior alcance, no campo das ideias em geral, políticas e ideológicas, morais e filosóficas. O avanço

progressivo das ideias antiliberais, germinadas no pós-guerra, continuava, mas de modo um tanto difuso, sendo que, internamente, a ideia de condição de nação subdesenvolvida, atrasada em relação às potências internacionais, conforme afirmado acima, se acentuava (CANDIDO, 1989). A única certeza intelectual que pairava nos três primeiros anos daquela década era a de que um posicionamento se fazia necessário diante do passado mofado, ainda que não se soubesse exatamente qual. Foram os anos da dúvida honesta (BUENO, 2006), nos quais o espírito dos jovens intelectualizados pairava sobre o desejo de se engajar em algo concreto, mas ainda sem uma definição clara. A única convicção era a de que um mundo ruíra e que era preciso construir outro melhor e mais justo. Em *O País do carnaval* (1931)⁴, estreia literária de Jorge Amado, encontramos o abastado e amante dos prazeres da vida Paulo Rigger, que, acompanhado de um grupo de intelectuais, busca em vão um sentido para a vida e para a realidade brasileira: pode-se inferir aqui um acerto do autor ao mimetizar o quadro acima exposto. A crise individualista, a procura de um ideal coletivista, a ânsia por ancorar a existência em um projeto qualquer, a visão pessimista da realidade nacional e de seu atraso, o sentimento de não pertencimento social, enfim, os sintomas de uma geração que questionava as certezas da velha ordem – dominância oligárquica, política da República Velha, capitalismo liberal etc. –, mas que ainda não se firmara sob novas crenças. A carta-prefácio de Augusto Frederico Schmidt à primeira edição de *País do carnaval* confirma o ânimo que predominava na atmosfera da parcela intelectual da nação, o da “mocidade [que] não tem um sentido, não tem uma direção, não tem uma causa” (SCHMIDT apud TÁTI, 1961, p. 28-29), perambulando no tédio melancólico de quem deseja transformações, mas não as vê palpáveis no presente e, talvez, nem mesmo em um futuro próximo.

Prova notória dessa opacidade intelectual da época, dessa vocação combatente rodeada de incerteza, pode ser conferida também na recepção que algumas das obras do período obtiveram. Veja-se o caso do próprio *O País do carnaval*, que foi lido, em seu lançamento, como um romance católico ou

⁴Na verdade, a primeira obra publicada por Jorge Amado, sob o pseudônimo de Y. Karl, chamou-se *Lenita* (1929), uma novela escrita em coautoria com Edison Carneiro e Dias da Costa, ainda em Salvador, antes de Amado mudar-se para o Rio de Janeiro. Posteriormente, o autor de *País do carnaval* optou por excluir *Lenita* da lista de suas obras por considerá-la uma obra precoce, da adolescência (TÁTI, 1961; AMADO, 1992).

conservador. Já *O Esperado* (1931), de Plínio Salgado, foi recebido como um livro comunista (BUENO, 2006). No ano seguinte ao da publicação de ambas as obras, 1932, enquanto Amado encaminha-se para tornar-se o mais engajado dos intelectuais da esquerda, Plínio Salgado passa a definir-se como homem de direita que fundará a Ação Integralista Brasileira. Ou seja, as incertezas ideológicas permearam os primeiros anos da década de 1930 e os intelectuais flutuaram entre as posições possíveis na busca de suas referências.

Essa dignidade da dúvida, contudo, não tardou em esmorecer. Novamente, uma rápida passagem pelas obras de Amado pode iluminar a transformação. Nas diferenças entre as duas primeiras obras publicadas pelo autor, ou seja, *O País do carnaval* e *Cacau* (1933), é notória a mudança de direção não só dele, mas do debate como um todo. Amado escreveu ainda outro romance entre *País do carnaval* e *Cacau*, mas jamais o publicou, e é justamente a decisão de não levar esse outro livro à luz que pode ser considerada sintomática: *Rui Barbosa nº2* foi concebido em 1932, e sua não publicação se deu por conta da mudança de perspectiva que acometia o jovem romancista:

Assim, imediatamente [após o sucesso de seu livro de estreia] – me achei o maior escritor do mundo! – escrevi outro livro, *Rui Barbosa nº 2*, que era a verdade a repetição de *O país do carnaval*, mas onde já se viam as influências que eu recebia da esquerda e de uma literatura de esquerda (...). Então escrevi este segundo livro, mas tive o bom senso de não publicá-lo. Pois foi justamente no momento em que as influências de esquerda foram fortes para mim, em que me aproximei da Juventude Comunista e comecei a militar (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 48 – 49).

Impregnado do mesmo espírito de *O país do carnaval*, *Rui Barbosa nº 2* pareceu a Amado uma cópia de seu primeiro livro, “para pior e para maior” (AMADO apud TÁTI, 1961, p. 37), o que o levou a destruir os originais. Mas isso não foi tudo, ou seja, outros fatores contribuíram para a guinada então em curso, e o panorama literário alterou-se consideravelmente entre os anos de 1931 e 1932 (BUENO, 2006). Um fator importante foi a publicação, pela editora Pax, de traduções de romances proletários russos e alemães, bem como a chegada ao Brasil das obras de escritores socialistas norte-americanos, enfim, “toda uma literatura de esquerda que vinha dos anos 1920” (AMADO apud

RAILLARD, 1990, p. 99) e colaborava, com sua influência, para definir os horizontes de boa parte dos escritores brasileiros que tendiam aos ideais da esquerda. É nesse momento que Amado decide juntar-se aos *compagnons de route* (DUARTE, 1996), que faziam da literatura, acima de tudo, um gesto político, o que era largamente praticado através do romance proletário. O próprio Amado dá o depoimento da importância dessas obras em sua formação: “Lendo *A Bagaceira* virei escritor brasileiro, lendo os russos, o alemão, e o judeu norte-americano desejei ser romancista proletário” (AMADO, 1992, p. 183). A essas leituras somam-se ainda, no caso de Amado, as “continuadas viagens através do nordeste ou pelo interior baiano, num profícuo aprendizado sobre a realidade social e humana do país” (TÁTI, 1961, p. 40), também datadas de 1932. Ou seja, Jorge Amado passou por uma guinada acentuada de suas perspectivas ideológicas, literárias e pessoais que se fizeram marcar em suas obras e o levaram a ser um dos protagonistas das mudanças no panorama do Romance de 1930.

Em 1933, com a publicação de *Cacau*, a transformação radical de perspectiva já parece devidamente operada e se delinea ainda mais quando comparadas as obras de 1931 e de 1933. Note-se, primeiramente a nota de abertura de *O País do carnaval*, obra de estreia já comentada, correspondente à primeira data:

Este livro é como o Brasil de hoje. Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem fascista. Nem materialista, nem espiritualista. Dirão talvez que assim fiz para agradar toda crítica, por mais diverso que fosse o modo de pensar. Mas afirmo que tal não se deu. Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance relata apenas a vida de homens que seguiram os mais diversos caminhos em busca do sentido da existência. Não posso bater-me por uma causa. Eu ainda sou um que procura... (AMADO, s/d, p. 7).

Inquietação e incerteza são flagrantes. Jorge Amado também se encontrava, em 1931, entre aqueles que compartilham a busca por “uma causa”, no frescor das mudanças sociais e políticas de uma nação periférica que iniciava, de forma tardia e desigual, sua modernização (SKIDMORE, 1998). A busca, porém, não durou muito, tendo em vista os acontecimentos acima descritos do fatídico ano de 1932. Em *Cacau*, seu segundo romance, correspondente à segunda data, Amado expõe a explicativa nota de abertura:

“Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1975, p. 9). Já não encontramos mais, apenas dois anos após a publicação do pessimista e irrequieto *O país do carnaval*, os homens que podem se dar ao luxo de seguir “os mais diversos caminhos em busca do sentido da existência”, mas sim um grupo social específico de sujeitos invariavelmente ligados às suas condições de trabalho, ou seja, uma classe social. Também se percebe, no prefácio, a provocação, em chave de pergunta, ao debate específico da realidade das classes trabalhadoras, de sua emergência no cenário político e do papel da literatura diante dessa temática, implicando na obra uma tomada de posição favorável aos proletários. O autor defende que a realidade (“máximo”) é hierarquicamente mais importante do que a literatura (“mínimo”), postulando, desde a nota introdutória, um posicionamento acerca de questões que passariam a ser centrais no debate literário dos próximos anos: os dilemas da classe trabalhadora e o caráter realista em detrimento da elaboração estética. Seu ideal de “honestidade” é, portanto, apresentar o mínimo de arranjo formal para dispor da menor distinção possível entre a realidade objetiva e aquela apresentada pela obra, o que dá uma notícia acerca da noção de realismo do Jorge Amado daquele período, inserido até o pescoço naquele debate de época específico. Candido iluminou a problemática contida nessa visão, nessas noções de realismo e de literatura, na relação entre ambos, além de apontar o quanto elas não eram uma exclusividade de Amado naquele contexto, pelo contrário. É o que se percebe no comentário do crítico acerca da nota de abertura de *Cacau*:

O leitor fica com a impressão que “honestidade” é pouco compatível com “literatura”, e que esta (aqui sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque da realidade. Outros autores mostravam ter consciência dos requisitos da produção literária, mas na prática a sua escrita permanecia no nível cursivo que parecia ignorá-los (...). O que houve mais foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura. (CANDIDO, 1984, p. 35 – 36).

Ou seja, alguns autores até estavam cientes da dependência exposta por Candido, mas não eram capazes de pô-la em prática em suas obras;

outros, simplesmente ignoravam a questão e focavam-se em construir romances com temáticas e posições ideológicas específicas⁵, o que dá notícia da radicalização de que trataremos adiante. Mas, ainda sobre a nota com a qual Amado introduz *Cacau*, a avaliação de Candido parece precisa, embora me pareça que o objetivo da abertura desse romance vá além, sendo mesmo uma provocação explícita, bem como um chamamento aos pares, semelhante, talvez, a um parágrafo de cartilha de engajamento político ideológico: propõe como dever do romancista, e do romance, por consequência, denunciar o quanto o modelo de produção capitalista é o grande responsável pela desigualdade social, sendo que a arma literária adequada para esse fim é a crueza do relato das “condições de vida dos trabalhadores”. Ou seja, desse ponto de vista, um romance que não disponha dessas prerrogativas não pode ser nem honesto, nem realista; ou, ainda, que a noção de realismo e de honestidade deve passar necessariamente pela exposição rude e contundente do modelo de produção, ainda que se faça isso em detrimento da elaboração formal – o que, reconheço, não está dito de maneira explícita na nota.

De todo modo, é por essa provocativa nota introdutória que o autor de *Cacau* convoca para o debate acerca dos termos da discussão do romance proletário, incitando a validade e as características do gênero e apresentando-o como a solução romanesca ideal para os interesses da ideologia da esquerda no quadro dos anos 1930. Por esse motivo, o lançamento de *Cacau* foi um marco no que diz respeito à produção e ao debate do romance proletário no Brasil. Juntamente com *Os Corumbas* (1933), de Amado Fontes, e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, lançamentos que ocorreram entre os meses de julho e agosto de 1933, *Cacau* reorientou as discussões da crítica sobre a ficção em prosa que se produzia na época:

Esses três livros provocariam um grande debate em torno do romance proletário. Se essa expressão já fora usada aqui e ali anteriormente (...)

⁵Candido aponta, também, as exceções, os autores que, nesse quadro de frouxa exigência estética, tiveram suas grandes realizações formais preteridas. “O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovidas de ideologia ostensiva, como *Os Ratos*, de Dionélio Machado (1935) ou *O Amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos (1937). E talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas (CANDIDO, 1984, p. 36). Adiante, falarei brevemente da desacertada valorização de época em relação a Graciliano.

neste momento ela passou a ser obrigatória. O debate foi grande e se estendeu, sem perda de entusiasmo, até pelo menos 1935 (...). Nesse momento se rotinizará uma leitura dos novos livros, por parte da crítica, que partirá da adesão ou não de seu autor ao romance proletário (BUENO, 2006, p. 159 – 160).

A partir da discussão ensejada na esteira da publicação desses três romances, portanto, a posição de busca pela causa ideal que Amado apregoou em *O país do carnaval* já não é mais considerada uma posição válida. Ao contrário, passa a ser compreendida como covardia, como fuga da luta que se apresenta, irremediavelmente, polarizando o horizonte entre posições ideológicas de direita e de esquerda. Essa divisão se firmou sobre a convicção comum de que o mundo burguês e seus valores estavam em franca decadência, o que exigia a construção de uma nova organização social. Para os intelectuais de esquerda, o cerne da questão encontrava-se na estrutura de produção, ou seja, nas relações de trabalho e, evidentemente, nas condições de desigualdade por elas promovidas, o que tornava óbvio o flerte com o ideário socialista então em voga internacionalmente. Já para os intelectuais de direita, a solução encontrava-se em uma ampla reforma espiritual e moral da sociedade, o que os ligava ao catolicismo e, em alguns casos mais extremos, às aspirações fascistas que despontavam na Europa, resultando no integralismo como sua versão brasileira. Grosso modo, temos de um lado uma noção de coletividade e, de outro, uma noção subjetivista, respectivamente. Cabe apontar, entretanto, que essa divisão, embora fortemente estabelecida, não era absoluta. Tanto na esquerda quanto na direita havia discordâncias e disputas internas. O que já não se aceitava positivamente era uma posição central ou desmarcada, fazendo-se urgente a necessidade de escolha por um dos polos (BUENO, 2006).

Ainda em relação a *Cacau* e à sua importância enquanto divisor de águas no debate, seja sintomaticamente, seja pelo lado provocativo: esse romance foi brevemente censurado pela polícia por ser considerado pornográfico, o que acabou resultando em uma grande publicidade que esgotou a tiragem de dois mil exemplares em quarenta dias, um recorde para a época (TÁTI, 1961). Apesar do caráter politicamente transgressor de *Cacau*, a censura vem por conta do moralismo, uma vez que a obra foi considerada de linguagem pornográfica, o que parece referir o quanto o Estado

brasileiro não parecia se sentir ameaçado pela literatura disseminadora das lutas de esquerda, pelo menos não em 1933⁶. Mas, se a atenção do governo de Vargas ainda não se voltava decisivamente para o debate promovido por essa obra do baiano, no campo literário, por outro lado, “todo mundo, sem exagero, procurou dar uma resposta a Jorge Amado, iniciando um processo de leitura crítica que seria longamente seguido” (BUENO, 2006, p. 161). Ou seja, o debate centraliza-se em torno da provocação propositiva de Amado, segundo a qual o romance proletário se apresenta como projeto ideal de realização romanesca para os anseios da intelectualidade literária de então. Alberto Passos Guimarães seria um dos primeiros críticos a se posicionar, já no mês seguinte ao da publicação de *Cacau*, em relação à definição cabível ao romance proletário enquanto modelo de romance para o caso brasileiro:

Há uma arte nova como consequência direta da renovação do ambiente social e com íntimas diferenças de natureza que a distancia às léguas dos passados conceitos de arte. Há uma arte nova, ligada ao movimento de emancipação de uma classe, refletindo todos os aspectos da luta por essa emancipação (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 161 – 162)⁷.

Guimarães parece responder positivamente à questão colocada por Amado em *Cacau* – “Será um romance proletário?”. Mais do que isso, não se trata apenas da confirmação da existência do romance proletário, mas da afirmação de uma nova concepção artística baseada na crença de que o modo de organização social burguês está com os dias contados, cedendo, inevitavelmente, lugar a uma nova classe social em franca emancipação que, por sua vez, exige uma nova concepção artística. A avaliação positiva parece basear-se nas evidências que ele percebe na obra enquanto propulsora dessas transformações artísticas exigidas pela orientação do processo social, levando o crítico a saudar o tanto o caráter de revolta quanto a disposição documental

⁶Esse quadro se alterou nos anos seguintes com os avanços materiais das forças de luta social à esquerda, sobretudo após a fundação da Aliança Nacional Libertadora em 1935 (FAUSTO, 2015). A partir de 1936, a censura de obras literárias cujo cunho ideológico ligava-se à esquerda viria a acontecer de maneira mais intensa e repetida. Ainda acerca do caso da proibição *Cacau*, foi de curta duração, permitindo-se que o livro voltasse a circular livremente (TÁTI, 1961).

⁷A maioria das citações de críticos e comentaristas que se seguem foram extraídas do já citado *Uma história do Romance de 30* (2006), de Luís Bueno. Minha leitura encontra-se, portanto, inevitavelmente constringida, se não pelo alcance da leitura do autor, certamente pelo material que ele julgou merecedor de destaque em seu trabalho. Uma vez que meu objetivo é o de recuperar em parte o panorama descrito por esse autor, e não o de ampliar ou complementar esse panorama, não creio que essa postura me leve a prejuízos, pelo contrário.

das condições de opressão dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia. A avaliação de Guimarães é, portanto, de que *Cacau* reúne elementos suficientes para enquadrar-se na literatura proletária. Não parece se tratar, contudo, da arte de uma sociedade dominada pelo proletariado, mas sim de uma sociedade em transição, o que faz do romance não apenas uma obra coerente, mas necessária: “A arte proletária é, pois, a arte anti-burguesa do período da luta de classes” (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 161). Essa visão, entretanto, não foi lugar comum na época. Aderbal Jurema, por exemplo, mostrou-se mais cauteloso em relação à validade do romance proletário no Brasil dos anos 1930 porque, aparentemente, considerava a sociedade brasileira de então em descompasso com a ponta do processo capitalista mundial, uma vez que não tínhamos ainda um embate que se pudesse chamar de “luta de classes”, embora nos encaminhássemos para tal, o que implicaria reconhecer que nossa literatura de então era revolucionária, e não proletária:

A literatura da esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre a literatura revolucionária e a proletária (...). Na U.R.S.S., vemos essa literatura que procura firmar na consciência popular as conquistas da Revolução. Nós, porém, ainda estamos nos preparando para ela (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 167).

Note-se, em primeiro lugar, a referência à literatura produzida então na União Soviética e o alerta de que esse modelo não se adequa ao momento histórico brasileiro⁸. Em segundo lugar, o crítico implica mais com a terminologia do que com o caráter da obra em si: parece mesmo que sua observação volta-se mais para uma compreensão da realidade social do país do que, especificamente, para o caráter do romance, uma vez que esse caráter só pode ser coerente se aquela compreensão não estiver equivocada. Talvez por isso, Jurema afirma que o clima do romance revolucionário ou de esquerda poderá ser tanto burguês quanto proletário, o que demonstra certa flexibilidade na aceitação do espaço social em que se desenrola a narrativa. No que tange

⁸Pareceu-me interessante a percepção do crítico acerca da inadequação da importação de um modelo literário tendo em vista as diferenças institucionais e históricas que existem na comparação entre os modos de constituição de nações distintas, sobretudo porque no Brasil, salvo poucas exceções, a tomada de modelos literários estrangeiros sem a devida problematização orientada por nossa realidade local parece ser uma constante de nossas letras (SCHWARZ, 1992). Algo dessa ordem se dá em *Jubiabá*, mas não em relação ao modelo soviético de romance proletário, e sim em relação à tradição do romance de formação burguês europeu (DUARTE, 1994; 1996). Tratarei disso adiante.

ao caráter ideológico da obra, entretanto, sua posição é mais cerrada, indo ao encontro do horizonte de polarização e da necessidade urgente de posicionamento que caracterizava o debate:

Burguês se o romancista se restringir a criticar um certo ângulo da classe privilegiada, movimentando ironicamente as figuras caricatas dos grandes exploradores. Proletário, quando a ação se desenvolve no meio da massa, mostrando as suas indecisões, os seus anseios e, sobretudo, a sua vida de párias da sociedade (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 167).

Note-se que Murilo Mendes, que não era propriamente um intelectual de esquerda, pois se encontrava mais próximo aos católicos, posição que assumiu com mais clareza na década seguinte, tem uma visão próxima à de Jurema. O poeta mineiro concorda que não tínhamos bem definida no Brasil da época uma classe social que se pudesse chamar propriamente de proletariado ou, nos termos por ele usados, não contávamos com uma “mentalidade proletária”, visto que esta se encontrava, no máximo, em formação. Mendes também acentua que não é estritamente necessária, ainda que aconselhável, a exposição da vida dos trabalhadores para que o caráter do romance seja de cunho revolucionário:

Antes de mais nada precisamos saber o que é que o autor entende como romance proletário. Acho que a mentalidade proletária está ainda em formação; agora é que o proletariado está tomando consciência de seu papel histórico; portanto, sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária. Naturalmente o escritor que não encontrar motivo de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário (MENDES apud BUENO, 2006, p. 166).

Surge aqui a ideia do desenvolvimento tardio do Brasil em relação aos países da ponta do processo capitalista. É importante ressaltar esse dado, uma vez que, conforme tratarei adiante, parte relevante dos esforços do projeto de romance proletário amadiano concentrava-se em, por meio da literatura, impulsionar ou acelerar essa tomada de consciência histórica referida por Murilo Mendes, o que é, como se verá, tematizado centralmente em *Jubiabá*⁹.

⁹A percepção de atraso do desenvolvimento histórico do Brasil adquire novos e relevantes contornos exatamente durante a década de 1930 (CANDIDO, 1989). Salvo engano, essa percepção ganharia definições teóricas mais nítidas apenas algumas décadas depois, na esteira da tradição crítica marxista ancorada na ideia trotskista de desenvolvimento desigual e combinado (WAIZBORT, 2007).

Por enquanto, cabe ressaltar que tanto para Jurema quanto para Mendes o caráter revolucionário da obra é mais importante do que a escolha do espaço social onde a narrativa se desenrola, e foi justamente acerca dessa particularidade temática que se debruçou uma parte importante dos esforços críticos da época.

O próprio Jorge Amado, por exemplo, cuja posição era mais radical e combativa, apresentou, para além do prefácio de *Cacau* já referido e comentado, posição crítica de avaliação do que poderia ou não ser chamado de romance proletário. Seu alvo foi outro romance publicado em 1933, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, obra que atingiu um sucesso imediato tão grande quanto o de *Cacau*, embora tenha sido, posteriormente, relativamente esquecido pela crítica em geral. Amado infere que *Os Corumbas* não era propriamente uma obra que poderia ser considerada como um romance proletário:

Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massas. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba (AMADO apud BUENO, 2006, p. 164).

Além de explicitar o quanto julga imprescindível que a obra se passe no ambiente dos trabalhadores, o que implica na recusa à flexibilidade espacial defendida por Murilo Mendes e Aderbal Jurema, Amado impõe como inegociáveis tanto o caráter de revolta quanto a centralidade do “movimento de massa” em detrimento da figura do herói ou do protagonista, o que pode parecer contraditório se pensarmos na formulação dos romances do próprio Jorge Amado, sobretudo no caráter formal de *Jubiabá*, objeto central deste trabalho. Entretanto, Luís Bueno aponta que as delimitações do romance proletário propostas por Jorge Amado se configuram numa espécie de programa literário no qual a ausência de enredo e o apagamento do conflito entre o protagonista e os valores da coletividade – ou a substituição do

indivíduo pela própria coletividade, o dito “movimento de massa” – podem ser lidos como procedimentos de afastamento e de superação do ideal burguês de romance. O resultado prático desse movimento fora tentado por Amado em *Suor* (1934), cuja concepção é de um novo modelo de romance correspondente a uma nova visão de organização social própria de uma classe em formação e em franca ascendência. Essa tentativa, contudo, teria sido malograda, visto que o apagamento do sujeito na estrutura do romance não se mostrou proficiente. Cabe ressaltar que a ideia geral que Bueno passa acerca da obra de Amado nos anos 1930 é a de que, a cada tentativa relativamente frustrada de por em prática os termos do romance proletário, o baiano descobria novas soluções possíveis para o impasse a que se propunha resolver, redirecionando as estratégias de composição a cada nova obra (BUENO, 2006). Voltarei a essa questão específica quando tratar mais detidamente da figura de Antônio Balduino, protagonista de *Jubiabá*, como representante de um seguimento social específico.

Ainda sobre a crítica que Amado dirige a Fontes, note-se que o baiano demonstra-se interessado por certa fuga às malícias próprias do romance burguês, as quais poderiam ser compreendidas, creio, se relevarmos novamente sua nota introdutória em *Cacau*, como a elaboração estética que ele julga menos importante do que a representação objetiva e documental da realidade (CANDIDO, 1984). Também a disposição de enfrentamento diante do “senso de imoralidade” parece-me sintomática de uma posição combativa bem delineada, que pretende defender a emergência de deslocar a origem das mazelas sociais sofridas pelos sujeitos das classes baixas para o funcionamento econômico estrutural da sociedade, abandonando pressupostos individualizantes ou raciais comuns na literatura de herança naturalista. O argumento da falência subjetiva moral como responsável pelas condições sociais degradantes era, aliás, uma das grandes pautas da intelectualidade de direita em oposição direta à visão de mundo dos intelectuais de esquerda na já comentada polarização do período. Parece-me, entretanto, que a parte mais relevante da avaliação amadiana é a que infere que o modelo de romance proletário é, ou deveria ser, mais “crônica e panfleto” que propriamente romance ou, em última análise, mais política e menos literatura. A importância de ressaltar esse posicionamento se deve ao fato de ele ter sido uma das

principais munições utilizadas por aqueles que procuraram atacar o romancista, suas obras e suas concepções literárias e políticas. Foi o caso de Lúcia Miguel Pereira que, ao rebater uma resenha de Amado acerca de *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso, afirmou que

Quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancista com essa mania de provar, de visar um alvo, é o próprio Jorge Amado (...). Seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim é que se destinam aos senhores “gordos e ricos”, não para diverti-los, mas para os convencer (PEREIRA, apud BUENO, p. 201 – 202, grifos do autor).

Além de apontar o quanto boa parte do público leitor disponível era composto por uma minoria elitizada, o ataque de Lúcia é explicitamente voltado ao ideal de engajamento do autor, fazendo a acusação do quanto esse caráter impedia que o desenrolar da obra se desse com naturalidade: a posição ideológica recebia primazia em relação à técnica narrativa, comprometendo, pelo uso exagerado do caráter maniqueísta – o que de fato é um traço marcante dos romances de Amado nesse período – a verossimilhança e o dado realista. Tanto a afirmativa é verdadeira que o próprio autor valoriza explicitamente a feição panfletária ao tentar definir os termos da pretendida nova arte, conforme comentado acima. O mais interessante nessa disputa é, contudo, que Amado afrontava seus adversários com o mesmo argumento. Veja-se a crítica dele ao romance *Em surdina* (1933), de Lúcia:

Sinto também que a romancista vive presa a um círculo de ideias das quais não se pode libertar, o que lhe restringe as possibilidades, impedindo o desenvolvimento completo do romance, o aproveitamento de certos detalhes. Compromissos, talvez, que roubam parte da independência da escritora (AMADO apud BUENO, 2006, p. 201).

A avaliação de Luís Bueno é a de que o que pode se entrever nessa troca mútua de acusações entre Jorge Amado e Lúcia Miguel Pereira é a imposição de que o

(...) criador deve deixar suas criaturas livres para agirem tal como a necessidade da trama exige, ao invés de dirigi-los a partir de um *a priori* ideológico qualquer. A impressão que se cria, no entanto, é a de que esse imperativo só precisa ser seguido por aqueles que se encontram do outro lado da luta ideológica. Mas talvez não seja bem isso e não haja tamanho cinismo nas cobranças nem de um nem de outro. Parece, na verdade, que eles estão convencidos de que não deixam, de fato, suas opiniões pessoais

comprometerem a autonomia da obra que estavam construindo, já que o mundo funciona, evidentemente, do modo como o veem, e outra visão qualquer só pode parecer falsificação (BUENO, 2006, p. 202, grifo do autor).

Se acompanho devidamente o argumento, o que Bueno procura demonstrar é que, de modo geral, a crítica literária da década de 1930 no Brasil encontrava-se completamente submersa na polarização ideológica, o que também era válido para os ideais que costeavam a produção das obras. O resultado mais evidente é que, nas avaliações acerca das obras, pesava muito mais a posição política do autor e os temas abordados – relacionados diretamente aos interesses das respectivas posições, evidentemente – do que o modo de composição das próprias obras: a primazia avaliativa era dada a fatores periféricos, ou, em última análise, de origem extraliterária. Parece inegável, de fato, que a avaliação das obras estava profundamente permeada pelos posicionamentos ideológicos. Creio, entretanto, que o ataque mútuo não seja recorrente nem de cinismo nem da certeza ingênua de que os escritores não deixam suas posições ideológicas comprometerem a autonomia de suas obras. Sem querer negar o apontamento de Bueno, creio que é justamente na aparente contradição, própria à inerente impossibilidade do julgamento imparcial, que surge a consciência da relação entre posição ideológica e avaliação estética: surge de certa percepção de que, em um ambiente artístico profundamente ideologizado, o elemento estético é uma arma deveras poderosa para não carregar consigo questões do âmbito extraliterário. Consciente ou não, parece haver certa dinâmica que encontra-se para além de cinismo e ingenuidade.

A recepção crítica de *Os Corumbas*, romance que agradou a ambos os lados da polarização, mas por motivos distintos, pode dar a temperatura. Esse romance de Amando Fontes foi positivamente avaliado por Octávio de Faria, ícone da direita católica:

Não me resta menor dúvida: o quadro que o sr. Amando Fontes nos deixa pintado no seu romance não é mais favorável à burguesia do que o do sr. Jorge Amado. Em nada mesmo. Mas estamos aqui diante do romancista desinteressado – que viu e que conta o que viu – do romancista incapaz de “torcer” o menor acontecimento para fazê-lo falar pró ou contra o partido ou a corrente a que pertence (FARIA apud BUENO, 2006, p. 184, grifo).

O crítico admite que, a exemplo de Jorge Amado, Amando Fontes faz uma literatura que corrobora o sentimento geral de decadência do modelo de vida burguês. Mas como não carrega nessa prática a função de panfleto político, o que Amado fazia deliberadamente, não prejudica a verossimilhança da obra, não “torce” o enredo em nome da comprovação de uma tese social. Também aqui, a avaliação estética é permeada pelo posicionamento ideológico do crítico, opositor declarado dos ideais da esquerda. Esses ideais, presentes nos projetos de romance de esquerda, poderiam, contudo, ser razoavelmente bem acolhidos pela crítica de direita desde que se encontrassem ideologicamente menos radicais que o projeto de romance proletário amadiano. Isto é, romances cujo sentimento geral é claramente esquerdizante são toleráveis e podem mesmo ser dignos de elogios, desde que não apresentem elementos composicionais panfletários que funcionem para defender, de forma explícita, a tese de transformação social pela via da denúncia e superação das estruturas de exploração da mão de obra. Novamente, estética e ideologia encontram-se estreitamente ligadas. Pouca diferença com reação ao modo como a crítica à esquerda tratou de *Os Corumbas*. Além do relato de Jorge Amado, citado acima, Dias da Costa aponta que o defeito da obra de Amando Fontes é não ter defeitos:

Se há algum defeito no livro do sr. Amando Fontes é o de ser bem escrito demais. Está tudo muito bem arrumado, sem nada a cortar, sem nada a crescer. A forma, um tanto antiga para um romance de hoje, correta, quase castiça, pouco muda e não se proletariza, nem mesmo nos diálogos de operários, onde não surge, nunca, um palavrão. Os proletários de *Os Corumbas* não falam, como deveriam falar, a linguagem um tanto escabrosa dos miseráveis (COSTA apud BUENO, 2006, p, 193).

O romance é, em última análise, próximo demais da forma bem acabada do romance burguês tradicional. A ausência de proletarização detectada na obra parece fazer tanta falta ao crítico quanto a idealização simplificadora e abrutalhada dos proletários, bem como a não utilização de alguns palavrões que rebaixassem a prosa dos trabalhadores: literatura demais e realidade de menos, como se a realidade apontasse irremediavelmente para um embate maniqueísta entre bem e mal ou entre patrões maldosos e ardilosos e proletários honestos e ignorantes. Pode-se dizer, passe algum exagero, que, para Dias Costa, falta em Amando Fontes o que sobra em Jorge Amado. Vale

também apontar que a linguagem “antiga”, “correta” ou “quase castiça” surge como um empecilho, porque aproxima demais a obra do modelo de romance a ser superado. Esse mesmo registro de linguagem mais tradicional parece ter sido um dado relevante para o acolhimento positivo da obra por parte da crítica mais conservadora e, nesse sentido, também as inovações que aproximavam os romances de um registro mais popular da língua eram vistos com maus ou bons olhos pela crítica conforme sua posição ideológica.

O próprio Amando Fontes corroborou a leitura de Octávio de Faria ao afirmar que evitou o maniqueísmo em seu romance, construindo seus personagens segundo essa prerrogativa: “Ora são bons, ora são maus. Às vezes, onde não esperamos um gesto nobre, vemo-lo praticado; e de onde só aguardamos atos dignos, vemos surgir uma ação menos meritória” (FONTES apud BUENO, 2006, p. 191). Nem por isso Amando Fontes deixava de se encontrar à esquerda do grande embate polarizado que orientava o debate da época, o que ilustra o quanto os modelos de romance de esquerda não se encontravam restritos ao ideal de romance proletário. Para tal, basta que nos lembremos de nomes como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado para demonstrar o quanto grandes romancistas assumidamente de esquerda produziram romances também de esquerda que em pouco ou mesmo em nada eram semelhantes aos romances proletários produzidos por Jorge Amado. Isto é, apesar da polarização ideológica, não havia homogeneidade estética.

Mas é preciso destacar que essa heterogeneidade de projetos romanescos não impediu, entretanto, que o debate em torno do romance proletário tenha sido central ou que não tenha atingido obras que não seguiam esse modelo, bem como não garantiu que certa obscuridade ou imprecisão acerca do tema viesse à tona. Mesmo que um bom número de intelectuais tenha se esmerado na tarefa de discutir e tentar estabelecer quais as características do novo gênero que ganhava o centro das atenções, parece ter vencido a simplificação impulsionada pelas ânsias ideológicas exacerbadas em um momento histórico de grande clamor político (BUENO, 2006). A própria ideia de proletariado e da real dimensão ou não dessa classe em uma sociedade ainda fundamentalmente agrária, arcaica e que tinha nos arranjos entre Estado e oligarquias produtivas uma forte garantia de manutenção da exploração do trabalho (ALENCASTRO, 1987), apresenta-se como mais um

fator a ofuscar as definições então cabíveis: “Romance proletário seria aquele que tematizasse a vida dos miseráveis” (BUENO, 2006, p. 168), na visão geral de então, como se todo miserável fosse, necessariamente, membro de uma classe proletária socialmente estabelecida. Eis a facilitação que se cristalizou em torno dos termos do gênero, avaliando-se, também, outros dados, como as intenções de engajamento por parte dos autores e o afastamento dos ideais do romance tradicional burguês. Assim, *Cacau* parece ter estabelecido uma espécie de modelo de romance a ser louvado pelos escritores e críticos de esquerda e a ser rechaçado pelos escritores e críticos de direita, denotando o protagonismo de Jorge Amado no debate do período, dado relevante para a discussão que pretendo levantar a seguir. De fato, impelir a luta no seio da polarização demonstrou-se uma tarefa muito mais substancial e urgente do que realizar literatura com esmero estético ou crítica isenta, salvo, evidentemente, algumas exceções. Houve um fato extremamente positivo, entretanto, nessa simplificação: o Romance de 1930 representou ao então restrito número de leitores a existência de uma parcela desprivilegiada da população brasileira como nunca antes em nossa literatura (CANDIDO, 1989).

Acerca das ditas exceções, cabe algum breve comentário. Veja-se o caso da recepção de uma das obras-primas de nossa literatura, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Para o já citado Aderbal Jurema, faltaram ao livro movimento de massa, caráter documental da vida dos trabalhadores rurais e espírito de revolta:

Falta no romance o drama do trabalhador no eito. A tragédia íntima entre Paulo Honório e a mulher, as circunstâncias ridículas e o temperamento abrutalhado do marido absorveram completamente os homens do eito, a vida no campo, a exploração feudal do fazendeiro, tudo enfim que se relacionasse com a luta econômica, com a miséria humana (...). É verdade que temos uma ideia da luta de classes pelas referências de Madalena. Pelo “socialismo” do Padilha, que terminou como soldado da “revolução liberal”, caso de uma generalização única no Brasil de 1930. E mais algumas referências apenas aos casebres úmidos e frios. A gente dos casebres úmidos e frios não tomou conta do livro. Aparecia sempre como pano de fundo das brigas de Paulo Honório com Madalena (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 238, grifos do autor).

O mesmo crítico que outrora defendera a possibilidade de a arte revolucionária criticar a exploração por dentro do ambiente burguês, cobra agora a não centralidade das mazelas dos explorados. É certo também que

Jurema pregara o uso da caricatura na figura dos patrões em chave irônica pela mão do romancista, ou seja, uma simplificação que passa longe da complexidade subjetiva de um personagem como Paulo Honório. É como se a profundidade interna de um proprietário de terras simplesmente não pudesse ganhar maior destaque do que a singeleza dos trabalhadores no interior da obra, uma vez que esse dado introspectivo não teria condições de problematizar adequadamente a organização social¹⁰. A avaliação, contudo, não é totalmente negativa, já que *São Bernardo* é, para Jurema, melhor do que *Caetés*, livro anterior de Graciliano, e, “embora não seja um romance de massa, porque a história que Graciliano Ramos teceu gira em torno de um fazendeiro, o livro é um documento honesto da vida de fazenda nordestina” (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 238). Eis que a valoração da honestidade volta à baila. Também Jorge Amado comentou o romance de Graciliano, e foi mais longe na acrobacia analítica para valorar, em *São Bernardo*, não o que o livro apresentava centralmente, mas o que era de interesse central à crítica de esquerda:

Neste *S. Bernardo* não sei se a maior coisa é o ciúme, o drama daquele Paulo Honório e da professora sensível, ou serão as pinceladas rápidas sobre o drama do trabalhador rural. É verdade que Graciliano Ramos passa de leve sobre este drama para fixar fortemente o de Paulo Honório com seu casamento. Porém essas rápidas pinceladas dão uma ideia perfeita da miséria em que vivem os trabalhadores do campo (AMADO apud BUENO, 2006, p. 239).

Para Amado, importa mais em *São Bernardo* o que aparece lateralmente nas “rápidas pinceladas” que apresentam o atestado de miserabilidade dos trabalhadores. Ele separa deliberadamente o drama de Honório do cenário que apresenta a existência dos homens pobres na fazenda e não é capaz de perceber a dialética que se estabelece entre esses fatores: passa batida a força da obra calcada na articulação entre esse dado documental e a particularidade nos dilemas e trajetórias do protagonista. Fica mais uma notícia do quanto, no contexto de leitura, a radicalização das posições e a emergência do enfrentamento não cedia espaço para uma análise orgânica, do todo das

¹⁰João Luiz Lafetá demonstraria, posteriormente, exatamente o contrário em seu famoso ensaio *O mundo à revelia* (LAFETÁ, 2004). Cabe ressaltar, entretanto, que Lafetá não constrói essa impressionante avaliação de *São Bernardo* inserido no contexto do debate polarizado da década de 1930.

obras. Algo semelhante ocorria aos críticos de direita que também não deixaram de trazer um romance notoriamente valoroso como *São Bernardo* para o campo de seus interesses, utilizando-se, inclusive de método análogo ao dos seus rivais, mas pela outra extremidade da corda. Oscar Mendes, por exemplo, afirmou que o melhor da obra é o fato de Graciliano Ramos não “transformar o romance em boletim de propaganda socialista, com cabras de engenho, líricos e lidos em Marx, a vociferar versículos leninianos e profetizar miragens paradisíacas” (MENDES apud BUENO, 2006, p. 241), no que parece uma alusão negativa diretamente voltada para *Cacau*¹¹. Lúcia Miguel Pereira vai além e centraliza a força do drama de Paulo Honório como representante do todo da obra, enfocando os movimentos de uma alma atormentada pelo passado criminoso que, no presente da escrita, elabora a confissão e a autocrítica: “Alma parálitica, mas não vazia. Havia até muito movimento, muita fermentação dentro dela. Foi por isso que, depois da inquietação comunicada pela mulher, a lembrança de seus crimes lhe deu uma espécie de senso moral” (PEREIRA apud BUENO, p. 242). Note-se, entretanto, que a avaliação de Honório é, para a escritora, tão somente de cunho individual e moral, sem tanger a questões da estrutura social em movimento dialético: a belíssima imagem de “alma parálitica” enquadra a centralidade subjetiva de *São Bernardo*, também deixando escapar a relação entre o sujeito e seu lugar na sociedade e na história, ponto alto do acerto estético de Graciliano Ramos.

Poderia recuperar ainda uma série de outros textos críticos e um grande número de comentadores no amplo e cuidadoso levantamento realizado por Luís Bueno. Creio, contudo, que o que foi exposto até aqui servirá para pintar, ainda que parcialmente, o quadro recomposto pelo crítico, o que me leva então a alguns questionamentos que tentem observar o todo. Assim, é preciso recuar um tanto a lente e perguntar: como se pode definir os termos do romance proletário na década de 1930 no Brasil? Como medir sua relevância e centralidade? Parece mais sensato apontar, novamente acompanhando Bueno, o quanto não prevaleceu, apesar de alguns esforços, uma rigidez conceitual

¹¹Lembre-se que o protagonista de *Cacau* é Sergipano, um sujeito que sofre um processo de decadência social, vindo a trabalhar como alugado em fazendas do sul da Bahia. Visto que era alfabetizado, Sergipano ocupa posição de destaque em meio aos colegas de trabalho, condição de letramento mínimo que garantiu também a possibilidade de conhecer as teorias sociais de esquerda, elevando-o a condição de líder político entre seus pares.

acerca do gênero. O que ocorreu foi, antes disso, uma simplificação que serviu bem aos interesses de um ambiente intelectual polarizado, no qual a urgência do embate político parecia solapar, na maioria das vezes, a importância do dado estético. Essa simplificação, contudo, não subtrai a força do gênero de pautar a discussão; pelo contrário, acentua a dicotomia estabelecida, sendo o romance proletário, enquanto modelo de romance, um elemento central a pesar na balança, pois teve força suficiente para concentrar uma série de interesses do debate. Talvez não seja incorreto afirmar que o engajamento do autor, explícito ou não, a aparecer na obra tenha sido tomado como uma medida determinante para as avaliações críticas. Pela esquerda, emerge principalmente a exigência do engajamento, embora a mais superficial adesão aos temas prediletos ou a aderência reconhecida do autor à luta já mereçam o esforço aprobatório. Pela direita, o engajamento parece inoportuno e incômodo, sobretudo o uso da literatura enquanto propaganda política explícita.

O esmorecimento do fator estético frente ao embate ideológico, que, aparentemente, dissimulava a relevância da avaliação formal, acabou revelando, por outro lado, o quanto questões estéticas encontravam-se tão intimamente ligadas às posições ideológicas que uma não era capaz de mover-se desacompanhada da outra. Essa aparente contradição apresenta-se tanto na apreciação do padrão de linguagem apresentado pelas diferentes obras – ora mais erudito, ora mais próximo do registro popular – bem como na intenção de medir as distâncias sociais cabíveis entre os autores e seus personagens – na representação de sujeitos oriundos de classes baixas, por exemplo – levando ao debate acerca da validade de algumas representações internas, exigências acerca de verossimilhança. É por esses caminhos que, aparentemente, política e arte se entrelaçaram nos horizontes da crítica brasileira de meados da década de 1930.

Com essas questões em vista, talvez se possa elencar alguns dos principais desdobramentos do debate que se desenrolou em torno do romance proletário: a urgência do estabelecimento de um novo modelo romanesco que correspondesse às demandas do surgimento de uma nova classe social, atravessado pela problematização do uso linguístico adequado e da distância entre criador e criatura, no horizonte, ao que tudo indica, então não muito claro, da nova condição política dessa classe (ALENCASTRO, 1987); o engajamento

dos autores a orientar o sentido geral das obras, guiado quase sempre por uma radicalizada visão de mundo; a vitória de uma noção simplificadora acerca da classe trabalhadora e de suas contingências no panorama político e social; a estreita relação entre posição ideológica e apreciação estética, que, muitas vezes, só pode ser entrevista através de sua aparente contradição. Todos esses pontos foram relevantes no debate por comporem, de uma ou de outra forma, os critérios de avaliação que guiavam o pensamento da crítica literária, metida até o pescoço no debate político do período, bem como a produção das obras, que se encontrava em iguais condições. Lembre-se, ainda, que mesmo obras que francamente não se ligavam ao modelo de romance proletário foram colocadas sob o abrigo desses critérios, o que reforça a relevância do gênero para o debate literário como um todo. Até pelo menos os últimos meses de 1935, o romance proletário teve força para colocar-se como elemento decisivo entre os termos do debate literário, quando escritores e intelectuais de esquerda começam a tomar posições mais acanhadas ou mesmo amedrontadas (BUENO, 2006). A fracassada tentativa de insurreição contra o governo Vargas, orientada pelo Partido Comunista e pela Aliança Nacional Libertadora, que deu início à perseguição política aos comunistas (FAUSTO, 2015), contribuiu certamente para acuar os críticos de esquerda que, até então, ocupavam uma posição confortável na disputa com a direita. Também por esse período, certo arrefecimento da vida dos miseráveis enquanto temática central dos romances veio acompanhado da “ausência de novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas de romance proletário” (BUENO, 2006, p. 412), um tanto como se o romance proletário começasse a chegar “a uma espécie de esgotamento, muito natural para uma modalidade que se convertera em verdadeira moda” (BUENO, 2006, p. 411)¹².

¹²Graciliano Ramos em depoimento de como percebeu o arrefecimento do romance voltado para tratar das mazelas da sociedade brasileira, apontando o quanto as obras dos grandes representantes dessa vertente (Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes) apresentam uma curva descendente em suas produções: “Não se esgotaram, talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente” (RAMOS apud BUENO, 2006, p. 406). Embora o texto pareça culpar muito mais os autores do que os contingentes aos quais se encontraram submetidos, seria ingenuidade pensar que Graciliano não equacionasse as privações sofridas por seus colegas e por ele mesmo, preso no ano de 1936. Nesse sentido, pode-se entender que a mudança de atitude dos intelectuais de esquerda a partir de 1935 deve-se, em grande parte, aos desdobramentos dos movimentos comunistas de novembro desse mesmo ano perante o Estado.

O governo Vargas fecha o cerco aos comunistas e, em 1936, promove prisões e exílios de intelectuais e escritores, proibição e queima pública de livros, além da não menos cruel cooptação por chantagem, esta já sob o cerceamento ditatorial do Estado Novo de 1937 (SKIDMORE, 1998). É então que a polarização ideológica sofre um forte revés com o corte abrupto provocado pelo novo regime: se no início da década a dúvida ideológica era vista como perigosa por ser facilmente confundida com o ceticismo e, durante o auge da polarização – e do romance proletário – foi lida como covardia daqueles que não eram capazes de escolher um dos lados da disputa, na segunda metade da década, diante de um Estado nacional repressor e de uma iminente nova guerra mundial, a (nova) dúvida passa a ser uma arma diante dos impasses contra os quais o radicalismo anterior se chocou e saiu derrotado (BUENO, 2006). E tudo isso se dá em um espaço de tempo de apenas cinco anos. Não é de se admirar, portanto, que o debate promovido pelo romance proletário seja relativamente datado.

Procurei retomar neste capítulo, ainda que de forma deveras limitada, o panorama no qual se desenvolveu o debate acerca da produção do romance proletário no Brasil durante a década de 1930. Acredito que o esforço de tentar mensurar o alcance do gênero em meio a esse quadro é válido no sentido de iluminar a relação entre as demandas sociopolíticas e artísticas do período, na busca de uma compreensão dialética entre os processos sociais e as formulações literárias então apresentadas. Para os fins deste trabalho, um estudo crítico de *Jubiabá*, essa relevância se eleva, tendo em vista não somente que o autor da obra se encontra em posição central no debate, mas também que a obra é um momento específico do projeto que esse autor procurou realizar, ou seja, o romance proletário enquanto programa artístico. Amado foi um dos que tomou mais seriamente a literatura enquanto arma de luta social, bem como foi quem abraçou mais irrestritamente o romance proletário enquanto projeto, tencionando seus alcances e limites em quatro obras que vão de *Cacau* (1933) a *Capitães da Areia* (1937), passando por *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935)¹³, sendo que esta última e seu momento dentro desse projeto progressivo me interessa aqui centralmente.

¹³Há ainda outro romance publicado por Jorge Amado nesse intervalo de tempo, *Mar morto* (1936). Esse romance, entretanto, é aparentemente diverso dos demais que aqui aponto como pertencentes ao projeto

2.2 O projeto específico de Jorge Amado

A fim de fixar os termos do que chamou de “romance da urbanização”, Fernando Gil estabelece um corte analítico que divide o Romance de 1930 em dois grandes grupos, separados pela noção de temporalidade histórica que permeia as lógicas constitutivas das obras (GIL, 1999). De um lado, o dito “romance da urbanização”, no qual encontramos a figura do herói fracassado, um sujeito preso em um tempo presente, estático e irreversível, em que o passado pode ser apenas entrevisto em imagens desbotadas e não há “possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo” (GIL, 1999, p. 34). De outro, o “romance de 30 exemplar” no qual, seja através de alegorias mítico-nacionais, seja por meio de ciclos históricos amplos, encontramos uma noção de progresso como componente da lei histórica, isto é, uma compreensão teleológica da própria história. Os grandes expoentes desse “romance de 30 exemplar” podem ser observados, ainda segundo Gil, tanto na consciência melancólico-nostálgica de José Lins do Rego – que se firma em um recuo memorialístico – quanto na consciência ingênuo-otimista de Jorge Amado.

É nessa última hipótese que se concentra o interesse específico de nosso trabalho, de modo que a compreensão da dimensão temporal, presente no projeto amadiano de romance proletário, possa fornecer uma pista valiosa das tensões e dos limites componentes do próprio projeto. Gil afirma que o tempo, nessa perspectiva ingênuo-otimista, configura-se na representação de uma continuidade vertical, na qual “o futuro abre-se como dimensão do progresso histórico, decorrente da supressão da propriedade privada e do fim da mercantilização da força de trabalho” (GIL, 1999, p. 24). Ou seja, trata-se da noção de progresso que aponta para um horizonte de ruptura com o sistema capitalista de produção em direção ao socialismo, assim entendido como uma

de romance proletário do autor. A crítica considera que essa obra não se encontra no conjunto das ditas obras políticas de Amado (DUARTE, 1996); o próprio autor também já declarou que o caráter desse romance é de outra espécie (AMADO, 1992). Ainda que creia que essa questão poderia ser melhor desdobrada, ela apenas tangencia meu interesse central neste trabalho, isto é, o romance *Jubiabá*. Assim, seguirei o recorte que considera *Mar morto* como uma exceção entre os livros de Amado na década de 1930.

nova etapa do processo histórico. Ora, se nos termos dessa concepção teleológica de história prevalece a leitura de um júbilo futuro quase infalível, do qual pode-se antecipar os pontos de partida e de chegada, o sentimento presente nas obras não poderia ser outro que não o da excitação otimista. E, de fato, mesmo uma visada superficial não somente em *Jubiabá* e em *Capitães da Areia*, mas também nas demais obras engajadas de Jorge Amado da década de 1930 basta para perceber o caráter eufórico e esperançoso que o autor imprime mediante a possibilidade de constituição de uma sociedade mais justa. É nesse caráter utópico que se ancora, em larga medida, a produção amadiana dos anos 1930.

Apontando para uma visada de maior lastro em relação à quantidade de obras observadas e, por conta disso, mais generalizante do que a de Fernando Gil, Bueno (2006) não entende como utópico o caráter geral do Romance de 1930. Na ânsia de demonstrar as diferenças entre as pretensões da geração de 1922 e as pretensões da geração de 1930, o crítico estabelece dois movimentos distintos e ulteriores, baseando-se na formulação proposta por Haroldo de Campos: os movimentos de vanguarda (Modernismo paulista, no caso) só se sustentam sob uma perspectiva utópica que, quando superada, é sobreposta por um momento pós-utópico no qual a consciência da necessidade de transformação do presente manteria a utopia em suspenso (BUENO, 2006, p. 67-68). Bueno vai além ao associar os momentos utópicos e pós-utópicos com as famosas formulações de Antonio Cândido de “país novo” e “país subdesenvolvido” (CANDIDO, 1989). Ora, mas de que forma a consciência do subdesenvolvimento, ou seja, a ciência de que o mundo ou, mais precisamente, a realidade nacional é compreensível “e, portanto, reformável, se preciso e quando preciso” (DACANAL, 2001, p. 19), seria capaz de manter a noção de futuro em suspenso? Parece-me que ocorre exatamente o contrário: é justamente por essa ciência da necessidade e da possibilidade de transformações no presente que se torna possível a projeção de uma utopia, ou seja, de um projeto de futuro no qual as dificuldades do presente estarão superadas. Em sentido diferente do apontado por Bueno, Gil procura mostrar o quanto tanto a geração de 1922 quanto a de 1930 eram utópicas, cada qual a seu modo, o que as diferencia do dito “romance da urbanização”, no qual, aliás, nem presente e nem futuro se mostram promissores (GIL, 1999). De resto,

para os fins deste trabalho, parece-me incabível uma leitura das obras de Amado da década de 1930 em que não se perceba o caráter utópico impresso pelo autor.

Quem levou mais a fundo a investigação específica dessas questões que aqui me interessam enquanto objeto central foi Eduardo de Assis Duarte, naquele que é, conforme creio, o mais relevante trabalho sobre a obra de Amado dos anos 1930. Em *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (DUARTE, 1996) encontra-se, como faço questão de reforçar, a melhor leitura estrutural disponível na fortuna crítica acerca dos romances do autor baiano, leitura que pretendo tomar enquanto ponto de partida para construir minha argumentação de alcance formal e histórico, discordando, quando me parecer necessário e cabível, de algumas conclusões ou apontamentos estabelecidos pelo autor, conforme deixarei claro na sequência deste trabalho.

Duarte demonstra que a função primordial do romance proletário amadiano concentra-se na denúncia do modo de exploração capitalista e na visão de mundo que o sustenta, contrapondo-se aos valores da literatura burguesa e à sua lógica de funcionamento – note-se que a ideia de “utopia” surge já no título. Em síntese, configura-se, no caso de Jorge Amado, um romance que aposta na “confluência de certas posturas ficcionais do modernismo com o empenho realista em voltar-se para a existência das multidões oprimidas no trabalho” (DUARTE, 1996, p. 30), estabelecendo uma narrativa disposta não apenas a fazer do povo seu protagonista, mas também ganhá-lo como leitor na medida em que, por ser capaz de retratar realisticamente a opressão do trabalho, torna-se também habilitada para transmitir uma experiência que aponte para a superação dessa condição de opressão, denotando um caráter pedagógico mais ou menos explícito. Interessa-me aqui investigar, portanto, em que termos se formulam essas apostas do autor em *Jubiabá*, entendendo esse romance como um ponto decisivo de virada no projeto que vai, conforme já dito, de *Cacau* até *Capitães da areia*.

É necessário que se abra um parêntese na argumentação e que se retorne a Bueno, uma vez que é ele quem demonstra o quanto o projeto amadiano de romance proletário seguiu uma evolução própria na passagem de uma a outra obra, procurando superar alguns problemas de ordem

composicional na mesma medida em que se deparava com outros. Talvez possamos, ao nos aproximarmos um tanto das obras imediatamente anteriores, iluminar melhor qual o lugar de *Jubiabá* nessa sequência, bem como compreender as transformações da sequência em si, entendendo essas obras como de um conjunto desigual e combinado. Concentrando-se em explicitar a maneira como Amado figurava seus personagens, visto que esses se encontravam em uma classe social distinta da classe do autor, que procurava fazer uma literatura que correspondesse aos interesses daqueles, Bueno diz o seguinte:

É uma atitude de abolir as diferenças entre o escritor e os proletários, matéria de sua ficção. A partir de sua opção política pelo comunismo, ele [Jorge Amado] vai investir todas as suas energias na criação de uma arte proletária. Pretende, portanto, 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 que questionar no papel do intelectual, que é apenas o de estar ao lado dos explorados (...). 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” (BUENO, 2006, p. 248, grifo do autor).

Como se pode notar, a forma como Amado tratou o distanciamento social entre criador e criaturas – bem como outras questões composicionais – convergiu em sua obra para seu interesse central. Não que o impasse do distanciamento social fosse ignorado pelo autor, pelo contrário, mas ele aparentemente subordinava essa questão a interesses político-panfletários que fazem sombra sobre todos os demais elementos das obras. Seja como for, é certo que essa distância dá as caras quando reparamos na estrutura dos romances e, ponto capital para este trabalho, e que tentarei expor adiante, na articulação do narrador. Deixando apenas uma rápida notícia, para não desviar demasiado de meu interesse central de análise e não repetir argumentos já expostos, em *Cacau*, vemos Sergipano, o narrador em 1ª pessoa que migra da classe burguesa para a classe explorada de trabalhadores rurais e goza, entre os novos companheiros, de conhecimento formal suficiente para narrar a história desse ponto de vista. Essa posição reforça o caráter documental da vida dos trabalhadores na fazenda ao mesmo tempo em que, por conta da constituição de “um narrador que fica se declarando um alugado como outro qualquer enquanto tudo na forma como ele narra a história indica que não”

(BUENO, 2006, p. 247), deixa entrever a presença um tanto mal disfarçada do autor intelectual e sua disposição engajada. Ou seja, reforça-se o tom de depoimento na mesma medida em que se afrouxa o rigor mimético. Já em *Suor* (1934), uma mistura entre conhecimento de causa e cumplicidade garante a aproximação entre intelectual e proletário: o casarão onde se passa o enredo foi inspirado em um sobrado da Ladeira do Pelourinho que recebia pobres e estudantes. Amado viveu nesse sobrado em seus tempos de juventude em Salvador e conhecia de perto a realidade daquelas pessoas, o que tornou público antes mesmo da publicação do livro, retomando depois em alguns prefácios e entrevistas (TÁTI, 1961). Aparentemente, esse fato biográfico por si só garantiria a verossimilhança, uma vez que

O livro era literalmente “tirado” da vida miserável que o autor pudera ver de perto e mesmo compartilhar. Impossível, portanto, falar mais de dentro do assunto do que isso, já que ele próprio poderia ser um dos personagens do romance. Isso lhe dava garantia de legitimidade suficiente para arriscar o abandono da primeira pessoa, tão importante para a sua estratégia narrativa em *Cacau*, e continuar falando de dentro, sem comprometer, de forma alguma, o tom de depoimento (BUENO, 2006, p. 249 – 250, grifo do autor).

Mas há também, ainda em *Suor*, o dado interno do enredo, no qual intelectuais (residentes ou não do casarão) aproximavam-se de forma voluntária dos demais moradores sem o menor constrangimento com relação a distância de classe, em um movimento pelo qual esses intelectuais apartam-se espontaneamente de sua classe para aderir às lutas da classe trabalhadora. Além disso, *Suor* representa a tentativa de promover uma nova arte que possa superar o modelo burguês de romance: promover a massa em detrimento da centralidade do sujeito, substituição do enredo pela composição fragmentada de cenas e abolição do senso de imoralidade – conforme Amado propõe em crítica a *Os Corumbas*, texto comentado no capítulo anterior (BUENO, 2006). Sobre a posição do narrador político-pedagógico em *Jubiabá*, bem como o local dessa obra no todo do projeto amadiano de romance proletário, tratarei no capítulo seguinte.

3 JUBIABÁ

Neste capítulo, dedico-me exclusivamente a apresentar uma análise do romance *Jubiabá*, publicado originalmente em 1935. Conforme procurei apontar através da leitura de Bueno (2006), esse romance vem na esteira de outros produzidos por Jorge Amado nos primeiros anos da década de 1930 – *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934) –, bem como é seguido por pelo menos mais duas narrativas que, de certo modo, formam um conjunto, uma unidade – *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937). No miolo desse grupo de obras, *Jubiabá* é comumente considerado pela crítica o primeiro romance maduro de Amado (GOMES, 1981; CANDIDO, 2011), visão que foi corroborada pelo próprio autor, que chamava seus trabalhos anteriores de cadernos de aprendiz de romancista (RAILLARD, 1990; AMADO, 1992). Essa autoavaliação dá notícia da disposição combativa de Jorge Amado, um autor disposto a aprender com as próprias experiências e que, seguindo firmemente suas convicções ideológicas, buscava saídas formais para realizar seu projeto a cada novo livro (BUENO, 2006).

Conforme ficará claro na sequência do texto, minha análise de *Jubiabá* é devedora do acúmulo que a crítica já estabeleceu acerca da obra, sobretudo da contribuição dada por Duarte (1996) naquela que é, creio, a melhor leitura disponível até hoje. Nesse sentido, meu intuito não é o de oferecer, exatamente, uma análise alternativa acerca de *Jubiabá*, mas sim o de me apropriar do arcabouço já estabelecido e procurar constituir um passo para além desse ponto, contribuindo, se possível, para o acúmulo crítico.

3.1 Tradição e estilo

Conforme apontado por Duarte (1996), o romance *Jubiabá* é constituído por uma apropriação de elementos narrativos já consagrados pela tradição do gênero, que opera em duas frentes. Na primeira delas, dados da cultura popular são incorporados temática e formalmente:

Os *causos* da tradição oral, os folhetos de cordel, os ABCs dos heróis sertanejos. A estrutura do romance assimila e combina essas formas, de

sorte que é possível discernir elementos seus no enredo cheio de façanhas, no ritmo marcado pelas repetições, no tom de história contada. A própria concepção do romance, fundada na narração dos feitos de um herói, inspira-se no cordel e, mesmo, na mais longínqua herança narrativa. Daí, as imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico que permeiam diversas passagens (DUARTE, 1996, p. 76, grifo do autor).

Esses elementos compõem, também, um colorido tipicamente brasileiro, o que acrescenta, em boa medida, um caráter específico ao quadro universal das referências de tradição oral e popular. Note-se, a exemplo, a construção que Baldo faz acerca da figura de seu pai, permeada pela memória transmitida pela tia e pela imaginação pródiga do próprio menino:

Sua tia Luísa fora-lhe pai e mãe. De seu pai Antônio Balduino apenas sabia que se chamava *Valentim*, que fora *jagunço de Antônio Conselheiro* quando rapazola, que amava as negras que encontrava a cada passo, que bebia muito, bebia valentemente e que morreu debaixo de um bonde num dia de farra grossa. Coisas que ele ouvia da tia quando esta conversava com os vizinhos sobre o finado irmão. Ela concluía sempre:

– Era um negro bonito de encher a boca d’água. Também brigão e cachaceiro como ele só.

Antônio Balduino ouvia calado e fazia do pai um herói. Com certeza vivera a vida da cidade na hora em que as luzes se acendem. Tentava às vezes reconstituir a vida de seu pai com os pedaços de aventuras que ouvia a velha Luísa contar. A imaginação se perdia logo em atos de coragem heroica. Ficava olhando o fogo, imaginando como seria seu pai. Tudo o que ouvia contar de grande e rocambolesco julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa melhor. Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem queria ser, ele, que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.

– Quero ser meu pai...

Os outros faziam pouco:

– O que foi que teu pai fez?

– Muita coisa.

– Ele não levantou um automóvel com um braço só como Maciste.

– Ele suspendeu um caminhão...

– Um caminhão?

– E carregado.

– Quem foi que viu, Baldo?

– Minha tia viu... Pergunte a ela. E se não gostou diga ou dê seu jeito.

Várias vezes brigou pela memória heroica do pai que não conhecera. Em verdade ele brigava pelo pai que imaginava, aquele que amaria se conhecesse (AMADO, 2011, p. 7, grifos meus).

A constituição heroica que o pequeno Balduino faz do pai se estabelece não apenas na oposição da figura de Valentim em relação à dos atores e personagens popularizados pelo cinema nos primeiros anos do século XX, mas é também ancorada no passado histórico brasileiro: Valentim lutou ao lado de Antônio Conselheiro, líder messiânico da resistência de Canudos que enfrentou

o exército republicano. Ou seja, a veneração de Antônio Balduino pela memória de valentia de seu pai, um dos dados que constituem o ideal de rebeldia imanente do próprio protagonista, encontra seu referente na transmissão oral e no substrato mitológico, mas esse, por sua vez, alimenta-se no imaginário histórico da nação. Algo semelhante ocorre em relação à figura de Zumbi dos Palmares, líder quilombola que dá nome à rua onde Balduino é acolhido pela família do comendador Pereira e passa a viver após a morte da tia Luíza:

Foi no dia do enterro da velha Luísa que Jubiabá para distraí-lo contou, na volta do cemitério, a história de Zumbi dos Palmares.

– O nome daquela rua é Zumbi dos Palmares, não é?

– É, sim senhor...

– Você não sabe quem foi Zumbi?

– Eu não. – Balduino vinha triste, pensando mais uma vez em fugir, e a princípio prestou pouca atenção à história, apesar de ser Jubiabá que estava contando:

– Isso foi há um mundão de tempo... No tempo da escravidão do negro.

“Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito... Zumbi também apanhava. Mas lá na terra que ele tinha nascido ele não apanhava. Porque lá negro não era escravo, negro era livre, negro vivia no mato trabalhando e dançando.”

– E por que vinham para cá? – Balduino já estava interessado.

– Os brancos iam lá buscar negro. Enganavam negro que era tolo, que nunca tinha visto branco e não sabia da maldade dele. Branco não tinha mais olho da piedade. Branco só queria dinheiro e pegava negro pra ser escravo. Trazia negro e dava em negro com chicote. Foi assim com Zumbi dos Palmares. Mas ele era um negro valente e sabia mais que os outros. Um dia fugiu, juntou um bando de negro e ficou livre que nem na terra dele. Aí foi fugindo mais negro e indo pra junto de Zumbi. Foi ficando uma cidade grande de negros. E os negros começaram a se vingar dos brancos. Então os brancos mandaram soldados pra matar os negros fugidos. Mas soldado não se aguentava com os negros. Foi mais soldado. E os negros deram nos soldados.

Antônio Balduino tinha os olhos abertos e tremia de entusiasmo.

– Aí foi um mundão de soldados mil vezes maior que o número de negros. Mas os negros não queriam mais ser escravos e quando viu que perdiam, Zumbi pra não apanhar mais de homem branco se jogou de um morro abaixo. E os negros todos se jogaram também... Zumbi dos Palmares era um negro valente e bom. Se naquele tempo tivesse vinte igual a ele, negro não seria escravo.

Antônio Balduino, naquele dia em que morrera sua tia, encontrou um amigo para substituir a velha Luísa no seu coração: Zumbi dos Palmares. Ele foi daí em diante o seu herói predileto (AMADO, 2011, p. 34 – 35).

Agora é pela narrativa do sábio pai-de-santo Jubiabá que o jovem Baldo conhece e absorve a biografia de outra figura lendária que será para ele um exemplo a ser seguido, Zumbi dos Palmares, o líder dos escravos rebelados. O

processo é basicamente o mesmo, uma vez que a tradição de resistência é transmitida pela oralidade e carrega consigo um referente histórico preciso e reconhecido. Valentim e Zumbi são exemplos, portanto, da maneira como o substrato mitológico e popular aparece em *Jubiabá*, por diversas vezes ecoando acontecimentos e personagens reconhecidos pela historiografia oficial.

Retomando o argumento iniciado acima, a segunda operação de apropriação realizada por Jorge Amado em *Jubiabá* provem da tradição romanesca europeia, visível na

herança narrativa burguesa que se difundiu e arraigou entre nós e constrói um romance de aprendizagem em que se evidenciam as relações com os motivos e tratamentos folhetinescos. O emprego da repetição como princípio construtivo, as inúmeras barreiras colocadas no caminho triunfante do herói, o ritmo ágil e a variedade das ações demonstram que as convenções do folhetim também se fazem presentes. E junto com elas, as emanações melodramáticas visíveis nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas de destino, no maniqueísmo de situações e personagens (DUARTE, 1996, p. 76 – 77).

Além da incorporação da tradição temática e da narrativa de origem popular, portanto, somam-se aqui também elementos oriundos da herança narrativa burguesa amplamente popularizada pelas técnicas folhetinescas e pela consecução do enredo calcado na formação ou aprendizagem do protagonista da obra. Sobre esta última, tratarei mais detalhadamente a seguir, uma vez que acredito que esse apontamento seja fundamental para o reconhecimento da estrutura que compõe *Jubiabá*. Por ora, é válido que sigamos com Duarte para apresentar a síntese que ele elabora acerca dessa união formal de que aqui tratamos:

O resultado dessa mistura de formas e linguagens é o *romance romanesco*, fruto da combinação do *popular* com o *popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX (Duarte, 1996, p. 77, grifos do autor).

A conclusão de Duarte parece-me acertada. Pretendo chamar atenção, entretanto, para os impasses decorrentes desse processo de incorporação de formas tradicionais e estrangeiras mediante o uso de matéria nacional. Salvo equívoco de leitura, Duarte tenta uma abordagem dessa ordem através da

compreensão de ideais imbricados na esquerda brasileira da época, conforme demonstrarei adiante. Sem negar essa valiosa leitura, minha intenção é perseguir o impasse com atenção aos dados internos à obra, isto é, atentando especialmente aos detalhes formais do objeto. Adiante retomarei esse ponto. Cabe agora uma aproximação para a compreensão estrutural de *Jubiabá*.

3.2 Enredo e forma

O enredo de *Jubiabá* confunde-se intimamente com a trajetória de seu herói, Antônio Balduino, o negro Baldo. Mais ainda, o enredo é, na verdade, todo organizado em função dessa trajetória. A obra divide-se em três grandes partes que são, por sua vez, divididas em capítulos. São elas: *Bahia de todos os santos e do pai de santo Jubiabá*, na qual são narradas a infância e a adolescência do protagonista; *Diário de um negro em fuga*, contando sua juventude; e *A. B. C. de Antônio Balduino*, onde encontramos a fase adulta e madura de Baldo, ou seja, a conclusão de sua formação. A partir dessa divisão já podemos vislumbrar a fruição do tempo a orientar o encadeamento da narrativa, o transcorrer cronológico funcionando como vetor de transformação na vida do personagem. Não se trata, evidentemente, de um tempo ocioso, mas sim de uma sucessão de peripécias e aventuras vivenciadas pelo herói que, cumulativamente, alteram sua individualidade inicial. Os pontos de partida e de chegada desse arco encontram-se bem delineados, o que também se deve ao paralelo entre a evolução do personagem e a orientação formal linear do enredo.

Em sua origem, ou melhor, no início de sua trajetória, Baldo encontra-se profundamente submerso em um universo simbólico basicamente formado por uma visão de mundo de origem popular e iletrada, um substrato mítico no qual figuram superstições e credices, isto é, elementos pré-modernos ou, em outros termos, elementos de subjetivação e visão de mundo que correspondem a valores anteriores àqueles que hoje são aceitos enquanto marcos civilizatórios modernos, baseados, conforme entendo, sobretudo na ciência secularizada. Quero esclarecer aqui, entretanto, que não há julgamento de valor de minha parte na observação do caráter que chamo de pré-moderno do

círculo de vivência e de experiência do protagonista da obra. Em outras palavras, não é opinião minha que concepções como as aqui referidas a Antônio Balduino devam ser necessariamente consideradas de menor prestígio ou menos evoluídas em relação àquelas ditas modernas, uma vez que me disponho aqui apenas a observar o lugar desses ideais no interior da obra, em suas tensões próprias. Nesse sentido, o uso de termos como “superstições” ou “crendices” não carrega nenhuma avaliação pejorativa de minha parte.

Feito esse parêntese, retomo a explanação acerca do caráter originário da formação do herói de *Jubiabá*. Além das histórias de lobisomem ou de assombração que assustam o pequeno Balduino e povoam seu imaginário, a figura do pai de santo Jubiabá, ancião que ocupa a posição de autoridade máxima da sabedoria popular, impõe-lhe respeito e temor: “Antônio Balduino nestas noites não dormia. Na sua infância sadia e solta, Jubiabá era o mistério” (AMADO, 2011 p. 9). A personagem que dá título à obra – embora não a protagonize – é como que um curandeiro e líder espiritual dos moradores da região, é o símbolo máximo da religiosidade de matriz africana, predominante naquele espaço. Nessa origem formativa, a oralidade funciona como principal meio de transmissão de conhecimento, tanto na reprodução de gêneros típicos (cordel, ABC, etc.), quanto nas narrativas de testemunho pelas quais o menino Baldo conhece histórias da escravidão, da miséria e do sofrimento do povo pobre, de injustiças e desigualdades e da valentia de rebeldes e bandidos renomados que, pelo uso da violência, combatiam essa estrutura social. Esse universo também incorpora o signo da malandragem, composto basicamente por samba, capoeira e boemia, todos em chave semântica oposta ao trabalho formal. Zé Camarão, morador do Morro, “um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como malandro” (AMADO, 2011, p. 10), serve como exemplo de bravura para Balduino. Esses e outros componentes, somados ao instinto inato de resistência e desobediência que o herói apresenta desde os primeiros anos, compõem o *modus operandi* desse herói em um mundo degradado: moldam um senso de luta indissociável de seu caráter, senso que se materializa na emulação da coragem imposta pela resistência às autoridades e pela força física. Constitui-se em Baldo uma intensa ambição, a de ser livre e reconhecido como um valente que luta e conquista a própria liberdade; o desejo de fugir à escravidão que, em sua perspectiva inicial, se

confunde com o trabalho formal, para um dia ser reconhecido entre os seus e protagonizar em histórias populares como as que lhe foram contadas:

Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. Antônio Balduíno aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio. Foi no Morro do Capa Negro que Antônio Balduíno resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia (AMADO, 2011, p. 19).

Já o ponto de chegada da formação do protagonista é, em certa medida, oposto ao quadro acima apresentado. Após experimentar a degradação imposta pela exploração da mão de obra como estivador do cais de Salvador, seu horizonte se transforma. Obrigado a abraçar o trabalho formal, Balduíno descobre, em meio às perversas condições de existência impostas pela desigualdade social, um novo sentido para a luta, estabelecido na irmandade e na simpatia ideológica entre os colegas de classe. Os substratos mítico e malandro que orientavam sua condição inicial são, em larga medida, superados pela emancipação de sua visão de mundo, alçando seu horizonte a outro patamar. Isso não implica a diluição de seu ideal rebelde, mas sim no seu redirecionamento: atingindo a consciência de classe, o amadurecimento de Balduíno reorienta seus valores intrínsecos para a luta coletiva movida e organizada pela ideologia socialista. Baldo continua ambicionando liberdade, mas agora essa lhe aparece como o espólio da luta de classes, no qual está engajado junto a seus companheiros trabalhadores:

Ele [Baldo] julgara que a luta, luta aprendida nos ABC lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos. Agora o negro Antônio Balduíno sabe. É por isso que vai tão sorridente, por que na greve recuperou a sua gargalhada de animal livre (AMADO, 2011, p. 222).

Entre essas duas pontas, entre os polos de um percurso na educação de um sujeito, um enredo formalmente organizado para que o caminho se cumpra de forma linear. A estrutura de *Jubiabá* se divide em sete momentos, os “sete tempos da procura” de Baldo que o levam do lumpesinato à luta de classes

(DUARTE, 1996). De forma resumida, estes são os sete momentos, apontados por Eduardo de Assis Duarte:

1) Infância no Morro do Capa Negro: liberdade dos primeiros anos; orfandade; líder nato dos demais meninos pobres; cidade como lugar atraente e mítico; ideal mítico e malandro; busca da própria identidade e de algo que não se encontra em seu horizonte de origem. A doença da tia arma um conflito e impulsiona Baldo para fora do Morro.

2) Casa do Comendador Pereira: aprende as primeiras letras; presta pequenos serviços, permanecendo sempre em condição subalterna diante da família; conhece e se apaixona por Lindinalva, sentimento que carregará consigo até o fim da narrativa. Morte da tia, afastamento traumático de Lindinalva e injustos maus tratos provocam o fim da inocência infantil e alteram a persona do herói.

3) Liberdade malandra na rua: certo retorno ao ideal de molecagem da infância; chefia um grupo de meninos indigentes, tornando-se o Imperador da Rua, o que lhe dá uma falsa noção de poder e de liberdade; código de companheirismo; sobrevivência entre mendicância e pequenos delitos. Baldo é preso e torturado, conflito que se agrava ainda mais com a morte trágica de um dos companheiros do grupo.

4) Regresso ao Morro: abraça a herança da malandragem composta por violão, capoeira, mulheres, bebedeiras, brigas e boxe; aventura juvenil inocente e inconsequente; idealização da vadiagem na recusa ao trabalho formal enquanto afirmação da própria liberdade (lumpesinato boêmio). O conflito se dá pelo suicídio do amigo Viriato e pelo casamento de Lindinalva¹⁴.

5) Exílio forçado e sofrimento: fuga pelo mar até o interior da Bahia; contato com a degradante exploração econômica nas plantações de tabaco e nas fábricas de charutos; identificação com os miseráveis da região; dificuldade de lidar com a disciplina imposta pelo mundo do trabalho alienante. O conflito arma-se pela disputa por uma mulher, uma briga quase mortal com o capataz

¹⁴Duarte (1996) aponta apenas o suicídio de Viriato como provocador do conflito que encerra esse quarto momento. No entanto, o casamento de Lindinalva é ainda mais significativo: após ler sobre o noivado nos jornais, Baldo embebeda-se e, por conta disso, é derrotado na luta de boxe do dia seguinte, o que o deixa humilhado e o faz abandonar a cidade de Salvador. Esse dado torna-se ainda mais relevante porque a carreira de boxeador, embora não devidamente formalizada, garantia certa estabilidade a Balduino. Voltaremos a esse episódio adiante ao tratarmos da relevância dessa relação na composição forma do romance.

da fazenda, denotando também o enfrentamento do herói perante uma figura de autoridade.

6) Retorno à Salvador: trabalho no circo; errância pelo interior do estado, que se inicia em um vagão de trem e termina em um barco, reforçando a imagem do deslocamento; precariedade financeira acentuada; fechamento do circo com a morte do empresário e amigo Giuseppe; regresso à capital baiana.

(7) O último movimento diferencia-se em certa medida dos demais. Um momento de profunda depressão anuncia o clímax da procura de Baldo quando ele, convicto de que sua luta pela suposta liberdade e pelo reconhecimento na verdade era vã, reencontra Lindinalva à beira da morte em uma casa de prostituição. Ao confiar-lhe a responsabilidade de criar seu filho, a moça impulsiona Baldo à realidade da qual ele procurara fugir durante toda narrativa, o trabalho formal considerado por ele no mesmo patamar exploratório da escravidão. Assumida essa postura de maturidade e, somando-se a isso a experiência próxima com a miséria que teve ao longo de toda sua caminhada, Baldo concluirá, após a deflagração vitoriosa da greve que paralisa a cidade de Salvador, que a verdadeira luta se dá ao lado dos seus colegas trabalhadores através da organização sindical, convicção que consuma sua aprendizagem: “morre o rapaz, o malandro, a rebeldia ingênua; surge o adulto, o pai, e, posteriormente, a consciência de classe” (DUARTE, 1996, p. 84).

Mais do que cada um desses sete momentos ou mesmo a soma deles, isto é, seu conjunto, o que compõe o enredo de *Jubiabá* é um movimento, um núcleo fundamental que, ao repetir-se, ressalta o caráter formativo e leva Balduíno na direção inequívoca – para o horizonte da obra, é claro – da consciência e da luta de classes: o protagonista se encontra em condição de razoável equilíbrio; surge ou agrava-se um conflito; o herói padece e ressurge crescido e revigorado; estabelece-se um novo equilíbrio; outro novo conflito é desencadeado. Ou seja, quando uma experiência conduz Baldo a certo amadurecimento colocando-o em condição de relativa estabilidade, algum desajuste é deflagrado, o que o força a um movimento de superação que lhe renderá novas experiências, garantindo a continuidade circular de sua trajetória até o ponto de chegada da formação.

Temos, portanto, o enredo consecutivo e progressivo da história romanesca voltado para a emancipação individual e política. As idas e vindas do personagem, a combinação de circularidade com linearidade ascensional revelam a trajetória espiral na narrativa, como se esta funcionasse como ampliação da *mola* propulsora da cena inicial, a impelir reiteradamente o personagem rumo à formação da consciência revolucionária. No momento em que se atenta para o formato helicoidal do enredo, mais se percebe a carga emblemática da cena inicial e da imagem da *mola*, na configuração de uma perfeita homologia entre forma e conteúdo. O sentido impulsionador de *Jubiabá* está presente tanto nas ações narradas quanto na própria estrutura do romance. O que se vê é um contínuo arremesso à ação, espécie de soco na inércia do leitor, enfatizado, inclusive, pelo retorno de Balduíno em escritos posteriores, sempre alçado a situações de protesto ou conflito social (DUARTE, 1996, p. 85, grifos do autor).

Duarte apresenta esta que é, com folga, a melhor leitura estrutural de *Jubiabá* disponível nos estudos realizados acerca da obra. A cena da mola referida pelo crítico encontra-se no capítulo “Box”, primeiro capítulo do romance, no qual é narrada uma luta de boxe ente Antônio Balduíno e Ergin, o alemão, sendo que este, após castigar e quase liquidar o adversário, é nocauteado por um poderoso gancho de Baldo:

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar o outro olho de Balduíno. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e *como a mola de uma máquina que se houvesse partido* distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo peso.

A multidão rouca, aplaudia em coro:

- BAL-DO... BAL-DO... BAL-DO...

O juiz contava:

- Seis... sete... oito...

Antônio Balduíno olha satisfeito o branco estendido aos seus pés (AMADO, 2011, p. 10, grifo meu).

Duarte acerta em cheio ao demonstrar o quanto a imagem da mola, apresentada na primeira cena da obra, em um início *in medias res*, com um Balduíno já adulto, antecipa metaforicamente a estrutura geral do enredo. Além disso, esse primeiro capítulo antecipa também questões temáticas importantes no enredo e no caráter do protagonista, como a dicotomia racial que o acompanhará quase até o final da narrativa, quando é superada, além da referência à escravidão e da necessidade do herói de conquistar respeito pelo uso da violência física:

Antônio Balduíno veio para o canto do ringue se segurando nas cordas. Aí o homem magro [na assistência] que mordida o cigarro inútil cuspiu e gritou:

- Onde está o negro Antônio Balduino que derrubava brancos?
 Aquilo Antônio Balduino ouviu. Bebeu um gole da garrafa de cachaça que o Gordo lhe oferecia e virou para a assistência procurando o dono daquela voz. Voz que voltou metálica:
 - Quedê o derrubador de brancos?
 Desta vez parte da multidão acompanhou o homenzinho e disse em coro:
 - Quedê? Quedê?
 Aquilo doeu a Balduino como uma *chibatada*. Não sentia nenhum dos socos do branco mas sentia aquela censura dos seus torcedores. Disse ao Gordo:
 - Quando eu sair daqui dou uma surra neste sujeito. Masque ele...
 (AMADO, 2011, p. 9, grifo meu).

Tanto conteúdo como forma, portanto, são antecipados na cena de abertura da narrativa na qual encontramos um enredo consecutivo e progressivo, uma estrutura helicoidal, circular e linear (DUARTE, 1996) que impulsiona o personagem à ação, evitando sua imobilidade, forçando-o constantemente a defrontar seus valores e convicções com o funcionamento do mundo em que vive, até finalmente encontrar sua verdade, seu sentido de redenção, a conformação possível entre si e o funcionamento de seu espaço.

3.2 Suposta totalidade épica

Salvo engano, o clássico *A teoria do romance* (originalmente publicado em 1916), do jovem Lukács, é a primeira obra a estabelecer uma leitura proficiente acerca da tipologia de heróis que, nos romances burgueses dos séculos XVIII e XIX, estabeleceram uma tradição narrativa de vasto alcance que reverberou no espaço e no tempo, modificando consistentemente a produção do gênero. Em relação ao que aqui tomo enquanto objeto, não seria difícil argumentar que existem evidentes semelhanças estruturais entre o que Lukács chamou de romance de aprendizagem (LUKÁCS, 2009) e a trajetória de Antônio Balduino em *Jubiabá*, não apenas no que compete ao enredo da citada obra de Amado, mas também em relação a sua estruturação. Essas semelhanças, inclusive, já foram apontadas pela crítica (DUARTE, 1994; 1996), o que não impede nem desaconselha que retomemos, ainda que rápida e

superficialmente, alguns dos principais conceitos da *Teoria* do filósofo húngaro¹⁵.

Talvez a relação entre Eu (interior) e Mundo (exterior) possa servir como fio condutor para a compreensão da diferenciação que Lukács estabelece entre os universos culturais da epopeia e do romance, donde se ilumina a compreensão histórica deste, o que aqui nos interessa. Se na Antiguidade Clássica a realidade exterior apresentava-se aos homens de modo uno e harmonioso, na Modernidade esse dado externo encontra-se fragmentado e faz-se, igualmente, sentir internamente. Nesse salto do homogêneo para o heterogêneo, a essência da vida, que antes se encontrava acabada no interior do sujeito, deixa de ser imanente, rompendo o significado único e pleno da existência humana. Lukács observa essa diferença histórico-filosófica nas formas literárias, correspondendo a epopeia à noção antiga de totalidade, de harmonia entre interior e exterior, e o romance à noção moderna de cisão problemática entre esses elementos.

No domínio social que corresponde ao romance moderno não mais existe, portanto, a disponibilidade de uma noção de totalidade. Esta, que se apresentava indubitavelmente na concepção histórico-filosófica antiga, deve agora ser recuperada na relação entre Eu e Mundo. Esse mundo moderno, porém, fragmentou-se, tornando-se heterogêneo e degradado: um mundo sem transcendência, sem Deus, jogado às contingências, um mundo demoníaco. Por isso, a relação entre interior e exterior passa a ser problemática. Na busca pelo sentido não mais imanente, o homem está estregue a si mesmo, a sua própria sorte.

Diante dessa relação problemática, como recuperar o sentido perdido, a noção de totalidade? Através da forma do romance, essa é a resposta de Lukács. A forma pode dar conta desse mundo moderno degradado no qual essência e vida encontram-se mutuamente alienados; pode organizar e

¹⁵A ideia de utilizar *A teoria do romance*, de Lukács, como ferramenta teórica para a compreensão de *Jubiabá* não é, portanto, algo inédito que pretendo apresentar neste trabalho, uma vez que foi Duarte, salvo engano, quem primeiro estabeleceu esse caminho de leitura. Julguei necessário, contudo, voltar ao clássico do filósofo húngaro e recuperar parte substancial dessa obra: primeiro porque creio que há um elemento, a saber, a pretensão de totalidade, que Duarte não refere devidamente, pelo menos não nos termos que aqui me interessam, conforme pretendo esclarecer na sequência do texto; segundo porque eu tinha pouco conhecimento em relação à *Teoria do romance*, sendo essa uma oportunidade de retomar a leitura da obra, tanto para ampliar meus conhecimentos acerca do gênero, quanto para melhor compreender os resultados já devidamente estabelecidos por Duarte no que diz respeito a *Jubiabá*.

ordenar esse mundo esteticamente, tecendo os elementos caóticos da vida em um todo fechado e significativo; ao enquadrar e ordenar esse caos exterior, a forma do romance cria um novo mundo (interno, literário, estético) que procura resgatar a completude da existência, podendo ou não se aproximar de uma noção de totalidade que a vida já não pode oferecer por si. Quando essa forma é bem realizada, o romance aproxima-se da épica, aproxima-se, por consequência, da totalidade perdida (MACEDO, 2009).

Aproxima-se, o que já é muito. Nessa possibilidade de reaproximação com a totalidade da existência, com seu sentido definitivo, reside, paradoxalmente, a impossibilidade de acessar o conteúdo último da vida. Entretanto, essa impossibilidade de acesso à completude se impõe ao romance apenas

no que respeita ao conteúdo; como forma, no entanto, o romance representa um equilíbrio oscilante, embora oscilação segura, entre ser e devir; como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: “iniciado o caminho, consumada está a viagem” (LUKÁCS, 2009, p. 73).

A contradição é inerente à forma do romance. Se esta pode somente aproximar-se do sentido da vida no que compete ao âmago dilacerado da existência moderna, pode estabelecer, por outro lado, uma totalidade mais ou menos equilibrada, que se materializa esteticamente no interior da obra. Assim, o paradoxo entre Eu e Mundo e o significado histórico-filosófico dessa relação condicionam os horizontes da forma do romance.

N'A *teoria do romance*, o autor estabelece tipos ou modelos de formas romanescas. Recuperarei aqui apenas um deles, justamente o que foi reaproveitado por Jorge Amado em *Jubiabá*. Cabe lembrar que Lukács concentra-se nos romances modernos europeus dos séculos XVIII e XIX, enquanto *Jubiabá* pertence à primeira metade do século XX em país periférico ao epicentro capitalista. Esse dado será devidamente relevado quando tratarmos adiante das especificidades sociais e históricas de nosso objeto. Por hora, seguirei estritamente no campo da teoria, tencionando uma breve compreensão dos argumentos lukácianos.

Na busca das formas mais ou menos competentes para recuperar a noção de totalidade perdida no mundo moderno, Lukács apresenta a que julga

mais eficaz, o romance de formação, aquela na qual a centralidade do herói em seu processo de educação apresenta os caminhos possíveis de reconciliação entre o interior e o exterior. Nesse tipo de forma romanesca, o conflito entre Eu e Mundo jamais é evitado ou contornado. Pelo contrário, constitui-se como uma dialética que toma o centro estrutural da narrativa e se desenrola junto a ela, configurando-se como uma necessidade formal:

Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada (LUKÁCS, 2009, p. 138).

Assim, o protagonista do romance de formação é um sujeito inacabado que, diante de um mundo degradado com o qual desenvolve uma relação problemática, deve estabelecer a busca por si mesmo, por sua verdade íntima. Essa tentativa de síntese, porém, não pode se dar nem através de uma harmonia pré-estabelecida, nem através de um acomodamento: deve ser buscada e conquistada pelo herói na sua trajetória.

A natureza da trajetória desse herói encontra-se em sua experiência vivida, na contradição que se estabelece entre sua interioridade e a exterioridade que o cerca. O quociente dessas tensões é capaz de revelar a esse herói, com maior nitidez, tanto o funcionamento do mundo quanto seu próprio desígnio, permitindo-o aproximar-se do sentido de sua existência. Ainda que particular, essa existência deve confundir-se com os propósitos do grupo social ao qual o herói pertence, pois o destino individual e o de sua comunidade mesclam-se, uma vez que a ação desse indivíduo no mundo resulta na descoberta dos vínculos e satisfações mais recônditos de sua alma, mas necessariamente através do desvelamento das estruturas sociais. Portanto, é na relação entre indivíduos, no lapidar-se e habituar-se mútuos de uma comunidade íntima e humana, que aflora a reconciliação possível (LUKÁCS, 2009).

Nessas tensões se estabelece a estrutura do romance de educação, a forma romanesca que, segundo Lukács, é a que mais se aproxima da retomada do sentido perdido da existência humana. O caráter do herói, sua centralidade na narrativa, sua disposição em enfrentar o mundo e, do resultado

desse enfrentamento, colher os frutos de um amadurecimento individual que se confunde com sua comunidade e lhe apresenta a verdade. É essa a equação para que a forma do romance reaproxime o homem da noção de totalidade épica, segundo o filósofo húngaro.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795), de Goethe; eis a obra que Lukács toma como paradigma do romance de formação. Precursor dessa poética, esse romance narra as aventuras do jovem Wilhelm em um tempo e um espaço historicamente determinados, a saber, as últimas décadas do século XVIII na Alemanha. Sem deixar de ser íntimo, o amadurecimento adquirido pelo protagonista em sua trajetória confunde-se ao destino de sua comunidade e une as pontas perdidas de um tempo específico: ascensão da classe burguesa e de sua ética no mundo europeu secularizado pós-revolução industrial. Essa é a noção de totalidade recomposta pela forma romanesca em Goethe.

3.3 Fissura formal

Em *Jubiabá*, Jorge Amado apropria-se dessa tradição do romance de formação e, a partir da organização composicional da forma, pretende cumprir um papel semelhante ao do *Wilhelm Meister*, de Goethe. Entretanto, o tempo histórico do romance amadiano é, evidentemente, distinto: escrito entre 1934 e 1935, isto é, no auge caloroso do debate acerca do romance proletário interno ao Romance de 1930, sendo que o enredo, aparentemente, apresenta um tempo histórico que data de pouco antes disso, provavelmente dos últimos anos da década anterior. Quanto ao espaço em *Jubiabá*, concentra-se na Bahia, sobretudo na urbana Salvador, mas também no interior do estado, e nem por isso creio que seja exagero, dado o caráter tanto da temática quanto do conjunto de época, o já citado Romance de 1930, entender o alcance nacional da obra, isto é, o Brasil.

Tempo e espaço, no caso, nos quais a classe trabalhadora adentra, por medidas conservadoras e de forma definitiva, na sala de debates da política e da economia brasileira (ALENCASTRO, 1987). Essa é, grosso modo, conforme procurei explicitar anteriormente, a dinâmica social em curso decantada em

Jubiabá, romance que fermentou ideais socialistas em um contexto literário fortemente marcado pela polarização ideológica pós-Revolução de 1930 e já às barbas do autoritarismo perversamente integrador do Estado Novo (BUENO, 2006). Trata-se, assim, do miolo do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira sob a égide centralizadora do varguismo. Jorge Amado insere sua obra nesse contexto, via tradição do romance de formação, aproveitando-se das formulações consagradas por essa tradição e adequando a forma a um contexto específico.

Romance de formação. Romance da formação proletária, ou, mais precisamente, romance da formação de um sujeito que, ao tornar-se proletário, representa a ascensão de sua classe. A obra parece estruturada para desvelar a assimilação de um tempo real histórico e da posição de um destino individual que se confunde com o postulado desse tempo. Não apenas de um tempo, mas também de um espaço específico. Uma forma que tenciona mostrar a evolução do homem como indissociável da evolução história. O decurso temporal da narrativa dá conta do processo de amadurecimento de Balduíno. Mas essa formação não é apenas individual e espiritual, é também coletiva e política, pois está estreitamente ligada à consciência da luta de classes, à busca pela ação coletiva que rompa com a estrutura que garante a desigualdade estabelecida ou, pelo menos, seja capaz de bulir nessa estrutura, projetando a transformação no futuro. Logo, o ponto de chegada do amadurecimento de Baldo, ou seja, sua condição de líder proletário, não o confina à passividade dos vencedores; pelo contrário, impulsiona-o para a utopia, para a construção, agora com os caminhos devidamente iluminados, do tempo em que a desigualdade será devidamente superada.

Como fatura do embate entre o Eu mítico-malandro de Antônio Balduíno e o Mundo da modernização conservadora brasileira do primeiro governo Vargas, emanam a iniciativa e os primeiros frutos da consciência ideológica amadurecida:

E aí nos deparamos de novo com a questão da representação histórica no romance. Em *Jubiabá*, Amado soube captar o momento e as transformações vividas pelo país através de sua expressão maior. A greve é o ponto culminante do livro (como será também em *Capitães da areia*) porque as antenas do escritor estavam ligadas no que era fundamental em termos das aspirações dos trabalhadores. (...) Para estas, o fato novo

estava na conquista dos direitos trabalhistas e na passagem de um estado de anomia entre patrões e empregados, para o estágio de efetiva organização obreira com tudo que isso implica (DUARTE, 1994, p. 163).

Mais que isso, emana a reconciliação com o sentido perdido. Surge, na ficção, um novo homem, o Baldo líder operário, e com ele, a nova classe do proletariado organizado dos anos 1930 no Brasil. Surge, finalmente, uma nova e redentora consciência, a ideologia socialista. Dialética entre a interioridade rebelde, popular e iletrada e a organização social desigual do capitalismo e da exploração da mão de obra, o conceito marxista como síntese, como sentido da existência humana recuperada em tempo e espaço específicos: luta de classes como noção de totalidade épica na forma de *Jubiabá*. Amálgama entre processo social e forma literária para projetar o engajamento redentor da classe trabalhadora brasileira, para delinear o caminho didático da salvação através da literatura enquanto ferramenta de transformação social.

Esse didatismo era programático, compunha o miolo de um projeto de romance autoral que orientou consideravelmente parte do debate crítico do período (BUENO, 2006), o romance proletário:

Ao mesmo tempo em que denuncia o modo de exploração capitalista e a visão de mundo que o sustenta, o *romance proletário* contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido ascende a herói e conta sua experiência como forma de extrair do fato narrado um *saber* transmissível a outrem. A dimensão utilitária se evidencia quando o texto expõe a vivência dos oprimidos, e ainda mais, quando parte para a pedagogia da insubmissão. A narrativa se volta para o real, abraça a tradição do romance como “instrumento de descoberta e interpretação”, estabelecida desde os primórdios do gênero no Brasil, (...) objetivando construir não uma literatura diletante, mas a obra empenhada no processo de transformação da sociedade (DUARTE, 1996, p. 30, grifo do autor).

Salvo engano, essa é a melhor síntese do projeto de romance proletário de Jorge Amado. *Jubiabá* denuncia a exploração capitalista do Brasil de Vargas, país em vias de modernização, ascendendo o negro Baldo ao centro da narração e expondo as misérias de sua classe, da classe trabalhadora brasileira recém-inserida no debate após reviravoltas internas no sistema de produção (ALENCASTRO, 1987). Amado utiliza-se da tradição do romance de formação e, utilizando e redirecionando essa poética conforme seu interesse, determina a luta de classes como noção de totalidade épica. É um romance

pedagógico que se dispõe a mostrar os atalhos para a superação do quadro problemático mimetizado.

Entretanto, existe um dado marcadamente presente no enredo da obra que causa certa estranheza diante dessa estrutura. Um crítico teve a astúcia de delineá-lo:

Curiosamente, a ruptura de Baldo com a ordem instituída não ocorre somente em razão das precárias condições de vida e de algum trabalho em que esteve submetido. O exílio de Baldo e o seu retorno a Salvador não se devem a uma razão propriamente econômica, mas pertencem ao campo sentimental. De volta à capital baiana, Baldo reencontra a mulher responsável pela sua paixão platônica e principal motivação de sua vida desregrada: a branca Lindinalva (BERGAMO, 2008, p. 165).

De fato, o amor de Antônio Balduino por Lindinalva ocupa posição central em sua trajetória. Esse sentimento o acompanha por toda obra, mas em dois momentos faz-se especialmente marcante. No primeiro, o herói encontra-se em posição de relativo equilíbrio quando reconhecido como o maior boxeador da cidade: a notícia do casamento de Lindinalva leva-o a uma noite de bebedeira forte, resultando em uma derrota vexatória na luta do dia seguinte. Humilhado, Baldo exila-se no interior do estado, localidade na qual se defrontará com a mais crua exploração nas plantações de tabaco e na fábrica de charutos; o impasse é marcante porque, como boxeador, Baldo tinha reconhecimento popular e condição econômica mínima para manter-se na informalidade malandra, como que um ideal alcançado, uma vez que a fuga ao trabalho formal era, em sua perspectiva, equivalente a evitar a escravidão que conhecia das histórias contadas por Jubiabá e por outros moradores mais velhos do Morro do Capa Negro. No segundo momento, o protagonista reencontra a moça no auge de sua degradação física e social: à beira da morte, trabalhando em uma casa de prostituição após a falência do pai e o abandono do noivo; Lindinalva confia a Balduino a criação de seu filho, rejeitado pelo pai que abandona a ambos, e será essa responsabilidade paternal que o fará abraçar o trabalho formal no cais, a etapa última para sua formação ideológica.

Podemos afirmar, talvez com algum exagero, que esse forte sentimentalismo estranha-se com a organização formal de um romance cujo objetivo central é a denúncia de uma estrutura social desigual e predatória,

ocupando uma posição um tanto insólita nessa estrutura. Acompanhando Duarte, Bergamo nos objetaria que esse dado sentimental é conscientemente arquitetado por Amado para atrair leitores pela incorporação de traços de uma narrativa popular e consagrada, o que em *Jubiabá* se manifesta em suas “relações com os motivos e tratamentos folhetinescos (...), [nas] emanações melodramáticas visíveis [e] nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas de destino, no maniqueísmo de situações e personagens”, dados realmente existentes na obra, conforme já afirmei (DUARTE, 1996, p. 76 – 77). E talvez Bergamo fosse além em sua objeção:

Enquanto Baldo tem um percurso ascendente, Lindinalva, representante de uma aristocracia arruinada, experimenta o contrário, numa trajetória que a encaminha, em derradeiro, à prostituição e à morte. (...) Por contraste, esse aspecto recupera o fôlego político da narrativa, ao elevar positivamente o percurso de Baldo rumo à consciência de classe (BERGAMO, 2008, p. 165 – 166).

É certo que esse contraste impulsiona o herói positivamente, confluindo assim, em boa medida, com o aparato formal e com as intenções do autor imbuídas em seu projeto romanesco. Também é certo que melodrama e maniqueísmo são marcas fortes da obra como um todo, impingindo-lhe um caráter sentimental herdado da tradição narrativa folhetinesca, o que poderia atrair um número maior de leitores. Mas, especificamente na relação entre Balduíno e Lindinalva, relação central na disposição do enredo, o sentimentalismo parece carregar algo mais, solapando um dado específico da matéria decantada. Baldo, como já sabemos, é oriundo da miséria. Lindinalva, como o próprio Bergamo apontou, é representante da aristocracia; mais, de uma aristocracia arruinada. É bem possível objetar o termo “aristocracia” para definir a condição de Lindinalva, dado o contexto interno à obra – filha de um comerciante, algo, talvez, mais próximo da ideia de burguesia. De todo, trata-se de uma relação socialmente marcada, de uma distância social entre as personagens. Vale lembrar que o herói esteve como agregado na casa do Comendador Pereira, pai da moça; uma passagem traumática, na qual Baldo é expulso após ser caluniado por Amélia, uma empregada da casa:

(...) Foi quando um dia [Amélia] viu Antônio Balduino sentado na escada da cozinha espiando com uns olhos religiosos para Lindinalva que, já com dezoito anos, costurava na varanda. Bateu no ombro dele:

– Aí, hein, negro sem-vergonha! Olhando as coxas de Dona Lindinalva.

Balduino não estava olhando coisa alguma, estava era recordando o tempo bom em que eram menores e ele e Lindinalva brincavam no quintal da casa. Mas se assustou como se estivesse de fato espiando as coxas da moça.

Aquilo caiu nos ouvidos do comendador. Todos acreditaram. Até Lindinalva, que nunca mais olhou para Antônio Balduino senão com medo e com nojo.

O comendador se era um homem bom, sabia na hora da raiva ser ruim.

– Então, moleque descarado, eu lhe crio como a um filho, lhe ajudo e você fica fazendo molecagem aí...

Amélia ajuntava:

– Esse negro é safado que faz medo. Quando Dona Lindinalva ia tomar banho ele espiava pelo buraco da fechadura.

Lindinalva saiu quase chorando. Balduino quis dizer que era mentira, mas como estavam acreditando em Amélia não disse nada. Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido, o corpo todo doendo. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava, passou a odiá-los e com eles a todos os outros (AMADO, 2011, p. 36).

A “estima” do chefe da família por Baldo, o favor de aceitá-lo em sua casa em troca de pequenos serviços, favor que se estendia mesmo à intenção de admiti-lo em sua casa comercial e que permitia que o menino brincasse com sua filha, é revogado de modo abrupto e violento diante da calúnia invejosa de Amélia tomada como verdade. A reação imediata de Baldo diante do castigo é de ódio racial, mas também daí surge a relação platônica, sexualizada e sentimental que não mais abandonará o herói ao longo da narrativa, em um misto de desejo e vingança: “No entanto nessa noite sonhou com Lindinalva. Ele a viu nua e acordou. (...) E daí por diante, dormisse com que mulher dormisse, era com Lindinalva que o negro Antônio Balduino estava dormindo” (AMADO, 2011, p. 36).

O dado sentimental de Baldo por Lindinalva, permeando toda a narrativa e fundamental para o cumprimento de sua trajetória de formação, surge de uma relação socialmente desigual, e o que entrevemos aí se assemelha a uma interdependência de classes: grosso modo, para que se cumpra a ascensão do sujeito pobre, é preciso que um sujeito rico dê sua benção. Mais ainda, Lindinalva só se reaproxima de Baldo quando todas suas pretensões sociais estão arruinadas: a benção não desce como mágica da Casa Grande à Senzala, uma vez que é interessada. Pouco importa, portanto, que no segundo

momento em que esse sentimentalismo se faz marcante, Lindinalva já não esteja em condição de superioridade social em relação a Balduíno, pois o distanciamento de classe continua orientando o sentido da relação mesmo no momento derradeiro da morte:

Mas Antônio Balduíno se aproxima com os olhos baixos. Se um dos amigos o visse agora talvez não compreendesse por que ele está chorando. Lindinalva procura sorrir quando o reconhece:

- Baldo... Fui ruim com você...
- Deixe disso...
- Me perdoe.
- Não diga isso... Não faça eu chorar...

Ela passa a mão na carapinha do negro e morre dizendo:

- Ajude Amélia a criar meu filho, Baldo... Olhe por ele.

Antônio Balduíno se joga nos pés da cama como um negro escravo (AMADO, 2011, p. 190).

O amor de Baldo por Lindinalva, ou seja, a dimensão sentimental dessa relação, faz com que ele siga eternamente submisso, até mesmo assumindo a postura de escravo contra a qual luta incessantemente. Fica patente também o quanto a questão racial é elemento presente nessa dinâmica hierarquizada, outro traço significativo da matéria brasileira. Matéria brasileira, traduzida no achado sociológico clássico de Sérgio Buarque de Holanda, na dicotomia historicamente mal resolvida entre Estado e família e no perfil psicológico de cordialidade que deriva dos círculos sociais fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal:

E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre fornecem o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós (HOLANDA, 1993, p. 106).

É a lógica do núcleo familiar estendendo seus efeitos a qualquer composição social, a qualquer relação que se estabeleça entre pelo menos dois sujeitos. O amor do agregado pela sinhazinha pesa decisivamente em seu processo de ascensão e formação, no caso de Baldo. O sentimentalismo em *Jubiabá* expõe a

disposição cordial no sentido afetivo mais trivial, (...) influência da sociabilidade desenvolvida no meio rural e patriarcal. Cordialidade, vale lembrar, que não se baseia na civilidade e nas boas maneiras, mas antes

no fundo emotivo patriarcal, que pode azedar rapidamente e virar hostilidade também cordial. Uma espécie de intimidade entre amorosa e ameaçadora (ARAÚJO, 2011, p. 54).

No romance proletário de Jorge Amado, talvez na contramão do realismo não utópico de outros romancistas canônicos seus contemporâneos, o fundo emotivo não azeda, permanece sadio e até impulsiona a transformação positiva do herói, conformando-se ao inescapável otimismo revolucionário da obra (GIL, 1999). Laços afetivos presentes nas relações que, a exemplo do que Antonio Candido identificou em obra do século XIX (CANDIDO, 1979), seguem operantes na década de 1930, também aqui “mimetizados na estrutura do livro, para além do caráter documental do romance” (ARAÚJO, 2011, p. 56). Fundo emotivo e sentimental, mas também patriarcal, na enérgica leitura materialista de Schwarz, mantendo o recorte de classe no horizonte crítico. O clientelismo típico da dinâmica de produção escravocrata que não foi superado com as reformas institucionais conservadoras e chega ao romance engajado da causa obreira de 1935, denotando, em última análise, a sobrevivência de um modo de ser nacional para além das transformações estruturais na política e na economia:

Superação civilizadora teria havido se o paternalismo e as relações de clientela tivessem sido derrotadas pela generalização do trabalho assalariado, com sindicalização maciça, conquista de direitos sociais e renegociação da parte do trabalho na vida nacional. Não foi o rumo que a história tomou (SCHWARZ, 2012, p. 176).

Não foi, mas a julgar pelo tom de *Jubiabá* e seu desfecho com líder proletário formado e greve relativamente vencedora, não era absurdo acreditar na possibilidade, contanto que fossem movidas as forças necessárias. Amado procurou fazer sua parte no âmbito literário, na forma de sua obra. A questão é que essa forma, importada da tradição narrativa burguesa, sofre decisivamente o peso da matéria local decantada, da cordialidade afetiva e do paternalismo clientelista que, se não inviabilizam, pelo menos estremecem a certeza redentora da luta de classes, sentido último da organização interna que orienta a obra como um todo. Sem forçar em demasia o argumento, é como se a forma de *Jubiabá* desse notícia do quanto a oposição entre classes no Brasil de meados de 1930 dependesse, paradoxalmente, de uma disposição sentimental

também entre classes diluindo aquela oposição, reforçando a quase incontornável hierarquização da organização social local em sua especificidade histórica.

Se até aqui fui claro, ficou patente que não tenciono desautorizar as leituras de Duarte e de Bergamo. Pelo contrário, aproveito-me delas para tentar um passo seguinte e contribuir, com minha interpretação, quem sabe, iluminando dados da obra que escaparam a esses críticos. Assim, observo que para além de um aproveitamento de características folhetinescas, o sentimentalismo na relação entre Balduino e Lindinalva informa sobre a matéria local incorporada em *Jubiabá*. Do mesmo modo, para além de o contraste entre ambos os personagens impulsionar a ascensão de um deles, esse mesmo sentimentalismo ocupa uma posição no mínimo inusitada na estrutura, se atentarmos para os motivos que nutrem sua organização, e talvez essa dimensão sentimental cumpra um papel ainda mais decisivo na forma da obra, sugerindo um ângulo de leitura que parece ter escapado à crítica.

Retomo a reflexão exposta acerca da teoria do jovem Lukács, agora com a lente mais cerrada na leitura de *Jubiabá*, para tentar uma síntese. A luta de classes no centro de sustentação ideológica da obra: é a noção de totalidade épica de um romance que retoma e ressignifica a tradição do romance de formação. O sentido da existência de um sujeito e de uma classe que alçam uma nova ética e apontam o horizonte de superação do mundo degradado do trabalho na disputa entre as camadas socioeconômicas. Porém, a matéria mimetizada, cuja herança histórica, social, política e econômica não corresponde à da fonte, cobra seu preço e expõe arestas da estrutura formal.

Matéria local histórica, herdada não da tradição democrático-burguesa, mas de uma formação nacional colonial, barrando ou inibindo o alcance dos avanços democratizantes: “A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos e privilégios” (HOLANDA, 1993, p. 119). Em meados da década de 1930, a continuidade desse quadro não superado por completo com as mudanças institucionais, antes disso, a continuidade das estruturas desiguais: oligarquias produtivas controlam, via centralismo estatal, a vigente onda de industrialização, e a ideologia impessoal do liberalismo democrático sofre grande abalo, cedendo terreno aos

radicalismos de esquerda e de direita (SKIDMORE, 1998). A hierarquização social do passado rural, escravista e autoritário ecoou no presente em vias de modernização e urbanização impondo sua herança, e o autoritarismo das elites transfigurou-se sem sair de cena:

A lepidéz ideológica de nossas elites não perderia a velocidade mesmo nos momentos de reforma, que no Brasil teriam partido quase sempre de cima para baixo, ao reunirem disposição intelectual e esforço sentimental (ARAÚJO, 2011, p. 59).

Mesmo na obra do autor mais engajado à esquerda disponível no Romance de 1930, essa herança da matéria brasileira é forte o suficiente para bulir na forma do romance, para desautorizar, passe algum exagero, a luta de classes enquanto noção de totalidade épica. A matéria apresenta-se, de certo modo, como pontas soltas que a forma de *Jubiabá* não consegue amarrar devidamente.

Retomo, mais uma vez, os postulados de *A teoria do romance*, de Lukács, agora nas palavras de um comentador:

Uma vez fixado o ponto de partida inevitável, uma vez constatado o vínculo umbilical entre a forma e a realidade que lhe dá arrimo, a excelência da obra residirá, paradoxalmente, em cortar as amarras com o mundo, para com isso criar um mundo novo que melhor explique a matéria originária (MACEDO, 2009, p. 194).

Creio que aqui seja necessário um passo atrás, certo afastamento diante da afirmação: em *Jubiabá*, não é a excelência da forma que melhor explica a matéria originária, mas justamente as arestas que a matéria impõe à forma, os fios que a forma não consegue amarrar e que, portanto, ficam soltos em meio à organização formal. Ou seja, é a não excelência da forma do romance que nos permite entrever a estrutura do mundo exterior com maior nitidez. A forma de *Jubiabá* pretende-se épica, mas a pretensão não se realiza plenamente, e aqui se desvela o dado profundo da estrutura externa. Se o Lukács d'*A teoria do romance* avalia que são necessariamente as formas mais bem-acabadas aquelas que melhor desvelam a substância íntima da vida social, afasto-me de sua avaliação, nesse particular, para afirmar que problemas formais também podem revelar traços interessantes e mesmo cruciais das matérias transfiguradas literariamente. Na literatura brasileira, aliás, creio que sejam

raros os casos em que matéria nacional e forma estética encontrem-se em perfeito alinhamento.

É preciso reconhecer, entretanto, que, no caso de *Jubiabá*, Jorge Amado empenha um esforço louvável de configuração interna para apontar o caminho de amadurecimento ideológico de uma classe supostamente incipiente perante um quadro social de modernização conservadora e excludente. Esforço de apropriação formal de tradição narrativa consagrada somada aos elementos populares locais em amálgama temporal e localmente marcada, mas que esbarra em impasses historicamente constituídos desse mesmo quadro e paga o preço na fatura estética, digamos, enviesada.

Se pensarmos a mesma questão em termos consagrados pelo melhor de nossa crítica, o resultado parece desenhar-se por contornos semelhantes. Parece-me válido lembrar aqui, sem, entretanto, adentrar em detalhes, alguns pontos da leitura consagrada de Roberto Schwarz acerca de *Senhora* (1874), de José de Alencar. O crítico aponta como, nesse romance, Alencar reedita uma incongruência central do pensamento brasileiro no século XIX: uma existência social cotidiana calcada na lógica do favor, derivada do processo de produção ancorado na mão de obra escrava, somada à seriedade da racionalização e da mercantilização da vida próprias da sociedade burguesa e do pensamento liberal que aqui foram artigos de importação. Esse último, alienante por si, funciona aqui como ideologia de segundo grau, uma vez que não encontra correspondente ideológico direto no mundo patriarcal dominado pela arbitrariedade escravocrata. Na literatura, no caso, em *Senhora*, o resultado é uma soma insólita de dados antagônicos com consequências estéticas:

Um só romance, mas dois efeitos-de-realidade, incompatíveis e superpostos – eis a questão. Aurélia sai fora do comum: seu trajeto irá ser a curva do romance, e as suas razões, que para serem sérias pressupõem a ordem clássica do mundo burguês, são transformadas em princípio formal. Já à volta dela, o ambiente é de clientela e proteção. O velho Camargo, Dona Firmina e o Sr. Lemos, o decente Abreu e o honesto Dr. Torquato, a família de Seixas, as facilidades que este encontra para achar sinecuras, – são personagens, vidas, estilos que implicam uma ordem inteiramente diversa. Formalmente, o privilégio cabe à ordem do enredo. Artisticamente, tal privilégio não se materializa, pois Alencar não completa a proeminência formal dos valores burgueses com a crítica da ordem do favor, de que é admirador e amigo (SCHWARZ, 1992, p. 44).

Dois núcleos distintos, portanto, duas realidades ancoradas em lógicas avessas habitando o mesmo universo literário sem que o arranjo formal seja capaz de mediar a incompatibilidade e atenuar o impasse. Quem paga a conta do acerto mimético somado à importação formal do romance europeu, por consequência, é a fatura estética:

Assim, a forma não só fica sem rendimento, como é restringida em sua vigência: o sinal negativo que por lógica e ainda tacitamente ela aporia à matéria de que diverge, é desautorizado, contrabalançado pelas boas palavras. *Ora, o revezamento de pressupostos incompatíveis quebra a espinha à ficção.* Uma base dissociada a que irão corresponder no plano literário a incoerência, o tom postigo e sobretudo a desproporção (SCHWARZ, 1992, p. 44, grifo do autor).

Evidentemente, as distâncias entre *Jubiabá* e *Senhora* não são pequenas, bem como não são pequenas as diferenças entre Jorge Amado e José de Alencar¹⁶. Creio, apesar disso, que, uma vez devidamente realizadas as mediações cabíveis, a linha de raciocínio empreendida por Schwarz acerca do romance alencariano pode elucidar a leitura crítica de *Jubiabá* que propus acima. Assim, vale retomar a frase que surge como síntese da chave de leitura do crítico: *o revezamento de pressupostos incompatíveis quebra a espinha à ficção.* No caso do romance de Amado que venho analisando, portanto, os pressupostos seriam: de um lado, a tradição formal do romance de formação redimensionada espacial e temporalmente, propondo o ideário da luta de classes enquanto totalidade épica da obra para oferecer uma resposta utópica às demandas da classe trabalhadora brasileira no miolo da década de 1930; de outro lado, o dado mimético local da dinâmica de hierarquia e de dependência

¹⁶Note-se, entretanto, que Jorge Amado considerava-se herdeiro da literatura de José de Alencar. Quando eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1961, Amado assinalou em seu discurso de posse: “E chego para ocupar, pleno de humildade, uma cadeira cujo fundador foi Machado de Assis, alicerce e fundamento desta Casa, e cujo patrono, por ele escolhido, é José de Alencar, viga mestra de nossa literatura (...). A grandeza de Alencar resulta de certos valores que marcam e definem toda uma vertente de nossa ficção, assim como a grandeza de Machado é consequente de valores outros que marcam e definem toda uma vertente do romance e do conto brasileiro (...). São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro” (AMADO apud MARTINS, 1972, p. 9 – 11). Para além da atribuição psicologizante da obra de Machado, de resto, comum até o final da década de 1960 no Brasil e, surpreendentemente, ecoando até hoje, Amado faz questão de filiar-se a uma das ditas duas tradições do romance nacional: “Quanto a mim sou um rebento baiano da família de Alencar. Nasci para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso, os escritores surgidos nos anos trinta, quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares” (AMADO apud MARTINS, 1972, p. 12).

entre classes que surge nas relações sentimentais entre personagens, internas ao enredo, portanto, mas que ecoam a cordialidade e o clientelismo típicos de nossa formação nacional. Dessa equação, o primeiro dado parece sair desautorizado na mesma medida em que o segundo se reforça. Ou seja, o acerto mimético constrange o ideal político-pedagógico que tenta orientar e acertar a forma. Ainda uma vez, Schwarz:

Alguém dirá que é a dialética, Shylock e Portia numa só personagem [Aurélia]. Não é, pois se há movimento entre os termos, movimento até vertiginoso, o processo não os transforma – Alencar adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro por apreço pela modernidade, que saem puros do livro, como entraram (SCHWARZ, 1992, p. 45).

Se o apreço de Alencar era pela modernidade implicada no romance burguês, o de Amado é pela ideologia socialista. Creio que, no caso deste, a ausência da dialética é ainda mais acentuada do que naquele, uma vez que a lógica central da forma é não apenas coexistente à realidade da matéria local mimetizada que é de outra ordem, mas é, em última análise dependente dela, conforme procurei expor. A forma de *Jubiabá*, portanto, pior do que sair do livro como entrou, sai desautorizada. Em última análise, e se não cometi exageros ou disparates ao trazer aqui os argumentos de Roberto Schwarz, pode-se afirmar que no Brasil que não superou devidamente seus impasses sociais, a conciliação de clientelismo e ideologia liberal presente em *Senhora*, meados do século XIX, derivou historicamente em conciliação entre stalinismo mal lido e cordialidade sentimentalóide no romance utópico e engajado da década de 1930.

Creio, contudo, que uma leitura diversa e mais simpática às intenções do autor não seja de todo descartável. Dizia que matéria local, devidamente mimetizada, desautoriza a unidade formal de *Jubiabá*. Nem por isso, entretanto, o caráter épico está ausente, ainda que forçadamente, no desfecho da obra, e talvez seja justamente sobre esse paradoxo que resida sua aposta revolucionária.

Uma vez “civilizado” pelo aprendizado adquirido na experiência grevista, Balduíno retorna ao terreiro de candomblé de pai Jubiabá para transmitir seu novo conhecimento:

– Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá.

E Antônio Balduino sai sem ver os que os acompanham. O Gordo vai com ele, Joaquim e Zé Camarão também. Jubiabá estende as mãos e diz:

– Exu pegou ele... (AMADO, 2011, p. 200).

O popular que se modernizou cordialmente e convocou os seus para a verdadeira luta, esta que se encontra na força de trabalho organizada e rebelada, e não na mitologia religiosa que encobre as engrenagens reais da desigual hierarquização social. A avaliação inicial do pai-de-santo é a pior possível: Baldo foi dominado por Exu, o “espírito mau” que o desvirtuou de seu caminho, que o impede de enxergar sabiamente, que o coloca em posição de enfrentamento diante de sua própria tradição. Mas vem a vitória grevista e, com ela, a rendição do babalaô:

No palácio do governo, à meia-noite, os representantes da Circular e dos donos de padarias comunicam à comissão de grevistas que resolveram conceder o que eles pedem. As novas tabelas vigorarão do dia seguinte em diante. A greve está terminada com a vitória integral dos grevistas.

Antônio Balduino vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai-de-santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os ABC ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos (AMADO, 2011, p. 220).

Note-se que, a despeito do comentário do narrador, não se trata de uma relação “de igual para igual”, uma vez que o sábio feiticeiro “se inclina”¹⁷, como que simbolizando uma rendição da mitologia ao sujeito dela oriundo mas que, uma vez cumprido seu caminho de aprendizagem, a supera, tornando-se apto a compreender e combater os reais inimigos do povo pobre. Essa superação,

¹⁷Repete-se a cena da reverência, do reconhecimento da própria condição de inferioridade: Balduino curva-se diante de Lindinalva e esse movimento direciona o movimento final de sua formação; uma vez formado, é ele que terá curvado diante de si ninguém menos do que Jubiabá, autoridade do dado mitológico na perspectiva da obra. O jogo de hierarquias entre os saberes e posições sociais dos indivíduos é, portanto, uma constante em *Jubiabá*.

por outro lado, não implica a rejeição do dado popular: a chave de leitura de Balduíno, por mais emancipado que se encontre ideologicamente, segue sendo a dos ensinamentos dos ABCs, do olho da ruindade e do olho da piedade, e também Jubiabá, que já não vê Exu em Baldo, mas Oxolufã, “o maior dos santos”. O mais novo líder da causa operária que, sem deixar de ser figura ostentosa de terreiro, carrega agora a consciência de classe enquanto signo da luta.

E não é esse, ainda, o ponto de chegada da obra, uma vez o dado popular como que abraça a luta obreira organizada. A greve vira samba, expressão musical da malandragem:

Um sindicato
de operários
se levantou em greve
para aumentar os seus salários
aderiu todas as classes
para reforçar
E houve uma forte corrente
Contra a circular
(...)
Não teve luz
e também não teve pão
Ficou mudo o telefone
sem ter comunicação
Durante a greve
não houve jornal
também não teve bonde
para nenhum ramal
(...)
As fabricantes
pararam um instante
até que os operários
saíssem triunfantes
agora reina grande alegria
Viva os operários
da nossa Bahia (AMADO, 2011, p. 221 – 222).

E Baldo, tendo realizado seu desejo de infância, vira ABC, a narrativa popular reservada aos homens mais valentes:

Este é o ABC de Antônio Balduíno
negro valente e brigão
desordeiro sem pureza
mas bom de coração.
Conquistador de natureza
furtou mulata bonita
brigou com muito patrão
.....

morreu de morte matada
mas ferido à traição (AMADO, 2011, p. 224).

Se há algo da ordem do descompasso na formação ideológico-revolucionária do herói oriundo da miséria, uma vez que a chegada à consciência de classe desse sujeito é devedora da cordialidade em sua relação com aqueles que o tomaram como agregado, é, por outro lado, no dado mítico-popular que a circularidade se fecha em chave de amálgama: Balduíno supera a sabedoria de Jubiabá, mas se torna Oxolufã, santo dos santos; a trilha sonora da greve é em samba, ritmo máximo popular; e o ABC de Balduíno faz a síntese final, pintando o herói como malandro (valente, brigão, desordeiro, conquistador etc.), mas um malandro emancipado que entende o jogo da exploração capitalista, que “brigou com muito patrão” e venceu pela greve.

Veja-se, ainda, o caso dos nomes históricos que surgem na obra. Lampião, Lucas da Feira, Antônio Silvino, Antônio Conselheiro, cangaceiros e rebeldes cantados em estrofes orais como heróis populares combatentes da desigualdade latifundiária; Zumbi dos Palmares, líder dos escravos rebelados que vira estrela a orientar os rumos dos operários grevistas. Em *Jubiabá*, a história vira a mitologia que anima a luta de Balduíno, compondo o universo popular que se amalgama com a consciência de classe e projeta a revolução organizada dos trabalhadores inseridos no projeto conservador e modernizante de nação.

Se a totalidade épica gerada pelo impacto da luta de classes esbarra no sentimentalismo melodramático da cordialidade de conciliação hierarquizada, emerge um outro caráter épico que, enviesado, se cumpre no universo mítico e popular: a greve vira samba, o herói vira ABC e a autoridade nagô abençoa a organização operária. Entrevemos, passe algum exagero, uma totalidade épica às avessas, negativa, que se cumpre não na síntese de superação do impasse, mas na coexistência paradoxal dos pressupostos incompatíveis. A fantasia nacional-popular, enquanto resposta ao impasse nacional, é representada na figura idealizada do negro Antônio Balduíno – sujeito capaz de reunir de forma quase sobrenatural as qualidades indispensáveis para botar de pé o ideário socialista em país periférico, emergente e subdesenvolvido: herança rebelde dos heróis históricos do povo, mistificados em chave de religiosidade de matriz africana e cantados nos cordéis; malandragem lúmpen regada à cachaça no

vai e vem da ginga de capoeira, da esquiva de boxe e do balançar frenético dos quadris das cabrochas, tudo embalado por samba; a teoria revolucionária de enfrentamento antagônico de classes mesclada à harmonia cordial e sentimentalóide que é o seu avesso... haja totalidade!

A incompatibilidade dos pressupostos é estridente, o que dá notícia do tamanho das pretensões do autor e de seu esforço mais do que louvável. Não é se admirar, contudo, que a fatura estética saia prejudicada do todo, o que de resto não diminui a força da obra. Já foi apontado o quanto o espírito da época tendeu a supervalorizar narrativas de ideologia ostensiva e de fatura não requintada (CANDIDO, 1984), e esse parece bem ser o caso de *Jubiabá*, romance cujo otimismo exacerbado aposta todas as fichas na formação ideológica de uma classe trabalhadora incipiente, na ânsia de amalgamar o horizonte moderno e revolucionário ao aspecto nacional-popular. Conduta que se repetiria em nossas letras ao longo de boa parte do século XX.

Corro o risco, aqui, de incorrer em certa incoerência ao apresentar duas leituras divergentes acerca da mesma obra. Trata-se, entretanto, de um risco razoavelmente calculado, uma vez que acredito que a incoerência seja mais da natureza composicional de *Jubiabá* do que da crítica que apresento.

3.4 Cordialidade narrativa

De um modo ou de outro, creio que a cordialidade é um dado nacional que permeia marcadamente o romance *Jubiabá* em diversas de suas esferas e que altera, definitivamente, seu caráter – a despeito, parece-me, das intenções do autor, que podem ser inferidas das estratégias narrativas presentes na obra. Procurei demonstrar o quanto essa cordialidade materializa-se fortemente no enredo em seus traços sentimentais e melodramáticos, a ponto de causar uma fissura na forma tomada de empréstimo da tradição do romance de formação, podendo essa fissura ser lida tanto enquanto impasse formal e prejuízo estético para a fatura, quanto como acerto mimético de observação e apreensão da matéria histórica local, ou, ainda, no limite, enquanto amálgama mais ou menos bem realizada de pressupostos incompatíveis que estabelecem uma noção de totalidade e de unidade ímpar. A dinâmica cordial, porém, não é perceptível,

em *Jubiabá*, apenas no enredo, sendo que aparece também em outra relação interior à obra. Essa outra relação, entre o narrador e o personagem principal, também é rodeada de sentimentalismo e, para antecipar em parte a análise, parece-me que nos leva da cordialidade a um de seus mais simpáticos derivados.

Partindo dessa hipótese, o levantamento prévio de algumas questões pode iluminar o caminho analítico que pretendo apresentar em seguida: como se dá a relação entre o narrador de *Jubiabá* e Antônio Balduino, protagonista da obra? Como essa relação se desenvolve discursivamente e que tipo de tensões ela cria no interior da forma do romance? O que essas tensões iluminam acerca dos processos sociais e do modo como são mimetizados? É certo que essa relação entre narrador e personagem pode ser abordada por diferentes ângulos e servir a propósitos críticos diversos, mas me deterei aqui na busca por uma análise que procure observar e compreender aproximações e afastamentos, isto é, a distância que se estabelece entre essas figuras e como essa distância se faz presente no âmbito discursivo, refletindo e refratando um distanciamento que é da ordem da estrutura social e que influi decisivamente na estrutura interna da obra.

Em *Jubiabá*, lembremos, a narração é em terceira pessoa, sem que o narrador participe diretamente da ação, em posição supostamente afastada daquilo que é narrado, aquela posição na qual o narrador não figura como personagem do enredo. Algo semelhante, portanto, aos narradores tradicionais dos romances ditos realistas, fonte na qual, como já foi apontado, efetivamente Jorge Amado bebeu para a elaboração dessa obra. Tendo em vista também, entretanto, o ideal de engajamento que orientou, conforme também já expus acima, a composição estrutural de *Jubiabá*, pode-se afirmar sem grande exagero que o afastamento do mundo narrado ali presente já subentende uma distância que advém da ordem social: se não é o próprio oprimido que narra sua experiência, é alguém que pertence a outro segmento social, mas que tem interesse profundo nessa experiência que não é sua. Portanto, o personagem é, para os olhos do narrador, um outro dentro do universo social mimetizado pela obra.

É nesse sentido, o das motivações da produção de *Jubiabá* às quais me refiro, que se coloca em cena um narrador *compagnon de route* (DUARTE,

1996), um sujeito que simpatiza com a figura dos oprimidos e marginalizados da estrutura social e quer se aliançar a ela para, através da literatura, não apenas expor a brutalidade dessa desigualdade estrutural, mas também apontar os caminhos para superá-la. Já aqui fica claro que estamos diante de uma relação hierarquizada, na qual o detentor da voz que organiza o universo narrativo encontra-se em posição superior àquele que é, em última análise, “objeto” da narração, hierarquia essa que já replica também, aparentemente, uma ordem externa ao romance. O dito “objeto” que paira e se movimenta diante do olhar do narrador deve ser, contudo, de carne e osso, ter nome e endereço, pois para os fins que se encontram no horizonte engajado do romance, ele tem que, necessariamente, apresentar, pelo menos em certa medida, correspondência com o real. Daí não ser nenhum absurdo pensarmos que, mesmo hierarquicamente marcada, estamos diante de uma relação entre dois sujeitos sociais, pertencentes a classes distintas e que, pelo menos em tese, compartilham do interesse de transformar as estruturas sociais vigentes.

Mas como se processa a relação entre esses sujeitos no âmbito linguístico interior da obra? Essa passa a ser a questão central para compreender a dinâmica discursiva da obra, e, para buscar a resposta a essa questão, guio-me pelo conceito bakhtiniano de discurso citado, que é

visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos de sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitivas. A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (BAKHTIN, 2010, p. 150 – 151, grifo do autor).

Logo, na relação entre esses dois sujeitos estão em jogo dois contextos narrativos: o do narrador, que ocupa, a princípio, o primeiro plano, uma vez que é dele a prerrogativa de organização discursiva garantida pelo distanciamento, e o do personagem, que, mantendo em alguma medida sua autonomia linguística, é incorporado ao contexto daquele. Desse modo, meu interesse volta-se para investigar de que forma a enunciação do narrador de *Jubiabá* se

mobiliza estruturalmente para integrar o contexto discursivo de Antônio Balduino, herói da obra. Só então será possível compreender como a relação entre essas figuras se opera no plano discursivo. É preciso salientar, contudo, que essa aproximação entre contextos discursivos distintos, mesmo que hierarquizada estruturalmente, não se dá por mera incorporação mecânica e nem se restringe ao âmbito linguístico, uma vez que responde a uma reação ativa ao discurso de outrem, conforme apontado pelo mesmo teórico a pouco citado:

O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas. É impossível compreender qualquer forma de discurso citado sem levá-las em conta. (...) O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal. (Trata-se, naturalmente, de tendências essenciais e constantes dessa comunicação) (BAKHTIN, 2010, p. 154).

Nessa reação ativa, portanto, não se trata meramente do contexto enunciativo do narrador absorvendo ou integrando mecanicamente elementos do contexto enunciativo do protagonista, mas sim de uma relação dialética na qual nenhum dos dois polos deixa de pesar sobre o outro, impondo sua autonomia ao mesmo tempo em que sofre, reciprocamente, a ação que emana do outro, saindo cada qual marcado em definitivo pela dinâmica. Mais do que isso, essa relação não é restrita à linguagem, mas responde, também dialeticamente, a dinâmicas que se operam na ordem das estruturas sociais. Em outras palavras, a relação não é nunca automática ou automatizada, e não se restringe a trocas operadas entre os contextos enunciativos do narrador e de Balduino, uma vez que a natureza estrutural dessa inter-relação discursiva diz respeito a uma dinâmica extraliterária e, em última análise, à matéria histórica e social mimetizada em *Jubiabá*. Em síntese, parece-me que, se for possível identificar a natureza da reação ativa entre os contextos enunciativos do narrador e de Antônio Balduino, as estratégias discursivas utilizadas na narração, é provável que encontremos respostas valiosas para o modo como essa dinâmica de ordem linguística ilumina as tensões presentes tanto no interior da forma do romance quanto nas tensões entre essa forma e a matéria social correspondente.

Tendo em vista a melhor leitura estrutural disponível na crítica, e que procurei sintetizar acima, isto é, a lógica interna que orienta a composição formal de *Jubiabá* como intimamente ligada ao processo de amadurecimento de seu herói, (DUARTE, 1996), concentro-me agora na relação entre este e o narrador, isto é, entre quem vivencia esse processo de amadurecimento e quem, distanciado, o organiza narrativamente. Cabe repetir que, seja pela natureza da narração em terceira pessoa, seja pela não participação do narrador enquanto personagem da ação narrada, seja ainda pelo horizonte político-ideológico que alimenta a produção da obra, estamos diante de uma relação hierarquizada que se vincula a uma dinâmica social. Mas como essa hierarquia se estabelece discursivamente, tendo em vista os termos bakhtinianos que procurei retomar, ainda que superficialmente: os da reação ativa entre os contextos enunciativos? Ou, em outros termos, como se configura, linguisticamente, a distância entre um personagem que vai do dado mítico-malandro (popular e iletrado) à luta de classes (organizada nos termos do ideário revolucionário), e um narrador que, simpático a esse personagem e engajado na causa, assume a missão de organizar discursivamente essa história e torná-la pedagogicamente transmissível? Qual o papel desse narrador perante o processo de formação experienciado por Baldo?

É preciso observar, inicialmente, que a organização discursiva da obra é variada, uma vez que não apresenta uma uniformidade quanto às estratégias narrativas de incorporação dos discursos de outrem, o que se estende não apenas ao protagonista, mas também a outros personagens. O recorte que proponho neste trabalho, entretanto, direciona a análise para a observação de como se porta o narrador diante de momentos distintos do percurso de amadurecimento do personagem, tencionando observar como esse narrador restringe ou amplia os horizontes de Baldo a partir das técnicas de incorporação do contexto discursivo dele. Em outros termos, pretende compreender, narrativamente, os movimentos de aproximação de afastamento entre o narrador e Antônio Balduino, quando a distância entre ambos aumenta ou diminui. Parece-me necessário abrir um breve parêntese a fim de melhor justificar o recorte que acabo de apresentar: uma vez detectada a íntima relação entre o aparato formal da obra e a trajetória do protagonista no interior do enredo, conforme já foi dito, decidi restringir meu olhar às estratégias

discursivas do narrador em relação a esse protagonista por conta da intenção que carrego de observar as tensões entre os detalhes composicionais narrativos e a forma do romance como um todo, mesmo sabendo que, assim procedendo, perco uma parte relevante dos procedimentos da narração, seja a que se estabelece entre narrador e outros personagens em momentos diversos do enredo, ou mesmo a que se realiza entre as figuras centrais em momentos que julgo de menor relevância formal interna. Sobre a variedade desses procedimentos, diga-se de passagem que ela parece apresentar certa carência de sistematização, como se não houvesse um ideal discursivo previamente elaborado pelo autor. Essa aparente falta de critério, entretanto, dilui-se em momentos específicos, diretamente ligados tanto à forma quanto à orientação ideológica da obra, o que pretendo detalhar na sequência. Apenas a título de informação, é possível encontrar uma vasta gama de técnicas narrativas aparecendo ao longo de *Jubiabá*: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre, apreciações do narrador ora marcadas (por aspas, por itálico, por caixa alta etc.) e ora desmarcadas, entre outras que, creio, poderiam ser de bom rendimento para a análise de outros dados presentes na obra, mas que escapam aqui às minhas intenções de análise.

Feito o parêntese, retorno à questão central, isto é, à investigação da relação discursiva entre narrador e Balduíno e as implicações disso para a leitura formal de *Jubiabá*. Algumas passagens da obra me servirão para análise e podem ser distinguidas na oposição binária que serve de mote, como mostrei acima, para a forma do romance como um todo: momentos em que Baldo ainda não está devidamente amadurecido, isto é, em que sua visão de mundo é ainda devedora do substrato mítico-malandro, e passagens em que Baldo encontra-se formado ou praticamente formado, quando o mesmo substrato já foi relativamente superado ou, pelo menos, redirecionado conforme os ideais do projeto ideológico que anima o romance.

No primeiro caso, observemos passagens do capítulo “Fuga”. Trata-se, sem exagero, de um das mais belas e envolventes passagens narrativas de *Jubiabá*. Nesse capítulo, Balduíno encontra-se acuado em meio a uma mata cerrada após ter vencido uma luta com Zequinha, capataz da fazenda de fumo em que o herói trabalhava e era espoliado. Motivada pela “posse” da menina Arminda que recém torna-se órfã, a disputa ainda envolvia outro trabalhador,

Filomeno, que por pouco não chegara às vias de fato como Baldo e o capataz. Pensando que havia matado seu oponente com um punhal, Antônio Balduino esconde-se em uma mata das imediações para fugir dos capangas da fazenda que o cercam pelas estradas adjacentes deixando-o sem saída. Nessa condição deilhado, sem alimento, sem água, ferido no rosto, nos pés e nas mãos, o herói relembra os fatos que o levaram a condição atual.

Agora ele está certo que não gostava de Zequinha, que implicara com aquela cara desde o primeiro dia. E se não fosse ele que o apunhalasse, outro o apunhalaria. O negro Filomeno também tinha uma sede danada em Zequinha. E tudo aquilo por causa de Arminda. Para que Zequinha se amigou com ela? Eles tinham chegado antes. Na noite da sentinela Antônio Balduino só não a levou para casa porque a morta não o largava com aqueles olhos inchados. E o negro Filomeno não tinha amassado os peitos dela? Então para que Zequinha se meteu e levou a menina? Era uma menina de doze anos, o Gordo sempre disse, uma menina de doze anos. O Gordo queria dizer que ela não era mulher ainda, que fazer aquilo com ela era uma malvadez. Mas Zequinha fez, bem que merecia uma punhalada... É verdade que se ele não fizesse o negro Filomeno faria ou mesmo Antônio Balduino. Sim, ele sabe que não foi por isso que cravou o punhal nas costas de Zequinha. Ela era uma menina de doze anos... Mas ele matou o capataz foi porque ele ficou com ela, quando o negro a queria no seu jirau. Ela tinha doze anos mas já era mulher... Já seria mesmo? E se o Gordo tivesse razão? Se ela fosse uma menina e aquilo uma malvadez? Então Zequinha não faria mais, porque estava estendido no barro com um punhal nas costas. Porém de que valeu? Agora o negro Filomeno já a levou para casa, com certeza. Essa é a lei das plantações de fumo. Mulher é bicho raro e quando uma fica sem homem encontra logo outro que a leve para casa. A não ser que ela prefira ir para as ruas de mulheres da vida em Cachoeira, em São Félix, em Feira de Santana. Aí sim que seria uma malvadez. Porque ela é uma menina de doze anos e todos a quererão. Depois ela ficará velha e tomará cachaça, não lavará mais os cabelos, seus seios murcharão, terá doenças ruins, terá quarenta anos no dia que completar quinze. Talvez tome veneno. Outras se jogam no rio nas noites escuras... Era melhor que ela ficasse com Zequinha, colhendo fumo nos campos. Mas Zequinha está apunhalado... (AMADO, 2011, p. 174-175).

Nessa cena, a ação não acontece no plano exterior da fuga de Baldo pelo mato, plano este momentaneamente interrompido, mas sim no pensamento, na memória do personagem. Mas ainda que o conteúdo se volte amplamente para as reflexões de Balduino, o contexto enunciativo do narrador, como era de se esperar, não se desfaz, pelo menos não por completo. O uso constante do pronome “ele”, ocultado ou não nas sentenças, bem como da nomeação do personagem, ambos acompanhados pela devida correspondência nas conjugações verbais (como em “apunhalasse”, “implicara”, “cravou”, “matou” etc.), não deixa dúvidas de que é o contexto enunciativo do narrador que está em primeiro plano, que o discurso do

personagem aparece, antes de tudo, enquanto objeto desse outro discurso. A não marcação da passagem discursiva de um contexto a outro – como o uso de aspas ou travessão, por exemplo – parece encaminhar-se no mesmo sentido. Mas esse distanciamento se dilui em diversos momentos do trecho citado, em orações que parecem muito mais próximas de Baldo do que do narrador: “Para que Zequinha se amigou com ela?”, “Era uma menina de doze anos, o Gordo sempre disse, uma menina de doze anos.”, “E já seria mesmo? E se o Gordo tivesse razão?”, “Se ela fosse uma menina e aquilo uma malvadez?”, “Agora o negro Filomeno já a levou para casa, com certeza.”, entre outras. Em verdade, a maioria das orações parecem pertencer a Balduíno.

Também nas avaliações e adjetivações o discurso de Baldo se faz marcante em meio ao contexto enunciativo do narrador: Zequinha “bem que merecia uma punhalada” por ter abusado de uma menina tão jovem; a lei das plantações de fumo é essa, portanto não adianta lamentar que Filomeno tenha ficado com Arminda e que sua vitória contra Zequinha tenha sido em vão; se Arminda se tornar prostituta nas cidades vizinhas, isso seria uma “malvadez”, porque sofrerá toda sorte de misérias e degradações, envelhecendo precocemente e tendendo ao suicídio como única forma de escapar à cruel realidade; assim, seria “melhor que ela ficasse com Zequinha” porque a vida de prostituta é pior do que a vida de mulher e protegida do capataz. Não é difícil perceber que essas considerações não são do narrador, são de Antônio Balduíno, ainda que estejam inseridas em um contexto discursivo cuja predominância gramatical esteja sobre o controle daquele. Mas mesmo essa primazia normativa pode ser relativizada em determinados momentos: “E o negro Filomeno não tinha amassado os peitos dela? Então para que Zequinha se meteu e levou a menina? Era uma menina de doze anos, o Gordo sempre disse. Uma menina de doze anos”; nesse trecho, por exemplo, quem fala? narrador ou Balduíno? Não há nenhuma marcação textual que garanta a autoria de um ou de outro; é antes uma frase compartilhada, que pertence a ambos. A narrativa passa, em momentos como esse, do discurso indireto, antes empreendido pelo narrador nos nomes, pronomes e verbos, para o discurso indireto livre. Um crítico inglês oferece uma interessante definição dessa técnica narrativa muito difundida em ficções em prosa:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância (WOOD, 2012, p. 23).

Como vemos as avaliações de Baldo tanto por sua visão quanto pela do narrador, uma vez que, conforme afirma Wood, no discurso indireto livre elas se confundem, necessariamente concluímos que o narrador concorda com as avaliações do personagem, ou, se não concorda, pelo menos não discorda; autoriza-as discursivamente, no mínimo. Logo, a distância entre narrador e personagem no discurso indireto livre da passagem acima analisada é mínima: a lacuna fecha-se, na imagem metafórica da ponte, isto é, no próprio discurso indireto livre, com grande adesão entre contextos enunciativos distintos. Assim, a reação ativa entre esses discursos é harmoniosa, ou, para evitar algum exagero, tende à harmonia, uma vez que não resulta em fraturas ou tensões evidentes. Talvez uma, que se mostra no léxico. A palavra “danada” (adjetivo), em “sede danada”, aparece apenas outras quatro vezes ao longo de todo o romance – três vezes em discurso direto, marcado por travessão, e uma em discurso indireto livre, tal como no trecho acima citado. Ora, tendo em vista os arcabouços lexicais do narrador e Balduíno e de outras figuras presentes em *Jubiabá*, percebe-se que essa palavra pertence exclusivamente ao repertório discursivo dos personagens, nunca sendo utilizada de forma exclusiva pelo narrador, ou seja, de forma não marcada ou fora do discurso indireto livre. Isso implica que, na passagem em questão, o aparecimento dessa palavra aponta para uma intromissão sutil, mas ainda mais profunda do discurso de Baldo no contexto enunciativo do narrador. Há mesmo um grande trecho de vinte e sete orações (entre “Ela tinha doze anos mas já era mulher...” e “Mas Zequinha está apunhalado...”) em que não vemos nenhuma intromissão explícita do narrador, como se a balança do discurso indireto livre pendesse quase que exclusivamente para o personagem, denotando um longo momento de triunfo discursivo do herói sobre o narrador.

Outra passagem, ainda do mesmo capítulo, “Fuga”: o tempo passa e Balduíno permanece acuado pelo cerco armado pelos capangas da fazenda de

tabaco; sem comida, ferido e bebendo somente a água enlameada das poças, sua condição física vai, paulatinamente, deteriorando-se. Quanto mais seu cansaço e seu tormento aumentam, mais profundas se tornam suas reflexões acerca de seu passado e de seus valores. A narração adentra ainda mais profundamente em seus pensamentos:

Antônio Balduíno ainda tem bem aberto o olho da piedade. Matou Zequinha, matou... Mas foi porque ele estava andando com uma menina de doze anos... Uma menina, não era mulher feita... Que pergunte ao Gordo se quiser. Uma menina, tão menina que a mãe quando morreu tomava conta dela... Pergunte ao Gordo, se quiser... Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que ele é pai-de-santo e tem força junto a Oxalá... Sabe tudo como a velha defunta... Não, ele matou porque queria Arminda para ele... Ela tinha doze anos, mas já era mulher... O Gordo não entende destas coisas... Como é que alguém pode acreditar no Gordo... O Gordo não entende nada de mulheres, o Gordo só entende de rezas. E depois o Gordo é muito bom, não tem olho da ruindade. Pai Jubiabá deve é fazer um feitiço para matar o negro Filomeno... O negro Filomeno é ruim, ele vazou também o olho da piedade... Um feitiço para matar ele, um feitiço forte que tenha cabelo de sovaco de mulher e penas de urubu... Por que será que pai Jubiabá balança a cabeça? Ah! ele está dizendo em nagô que Antônio Balduíno também vazou o olho da piedade... Ele está dizendo, sim... Antônio Balduíno puxa a navalha com a garganta seca de sede. Se Jubiabá repetir ele o matará também. E depois passará a navalha no próprio pescoço. Vê, no céu azul, o negro velho. Não é a lua, não. É Jubiabá. Ele está repetindo, ele está repetindo... (AMADO, 2011, p. 178 – 179).

O uso dos três pontos entre uma e outra oração, a repetição de alguns trechos como em pensamentos que se sobrepõem (“pergunte ao Gordo”, “Ele sabe tudo”, por exemplo), as imagens repentinas que se projetam diante de Antônio Balduíno, etc., funcionam como traços discursivos que dão a ideia de um fluxo de consciência. Em paralelo, note-se que tanto a força quanto a constância da presença do narrador diminuem consideravelmente, a não ser por uma ou outra marca que denuncia e revela a presença do discurso indireto (“Matou Zequinha”, “passará a navalha”, etc.). No restante, é como se o próprio personagem estivesse narrando: goza de uma liberdade discursiva enorme no contexto enunciativo, em um discurso indireto livre que valoriza sua parcialidade. No conteúdo da cena, vemos crescer a culpa em Balduíno. Ele debate-se para encontrar razões que o diferenciem de Zequinha e Filomeno, aos quais claramente julga negativamente. Até a figura de Jubiabá, representante máximo da sabedoria mítica que embasa o senso ético de Baldo – ética que novamente aqui, aliás, que se materializa no binarismo das imagens do “olho da piedade” e do “olho da ruindade” – até Jubiabá, o

poderoso pai-de-santo, dizia, é evocado, mas inutilmente, porque até mesmo ele referenda o que Baldo tenta negar: sua culpabilidade, que pode ser equiparada à de Filomeno e de Zequinha no que diz respeito às intenções acerca de Arminda. O herói está em um acerto de contas com sua consciência.

Ainda o mesmo capítulo. Mais uma passagem de tempo exterior sem mudanças positivas. Pelo contrário, o quadro agrava-se ainda mais até que a consciência culpada de Antônio Balduino converte-se em delírio:

Anda para o lado das poças d'água cambaleando como um bêbado. Está com o almoço da véspera, pois nem havia jantado na hora da briga. Vai cambaleando e vão com ele muitos conhecidos. Onde foi que ele já viu aquele homem magro que está gritando:

– Quedê Baldo, o derrubador de brancos?

Está gritando e está rindo. Onde foi que ele o viu? Agora se recorda. Foi naquela luta de boxe contra um alemão que ele batera. Sorri. Já uma vez aquele homem disse isso e no entanto ele vencera o branco, o deixara estendido no tablado. Poderá atravessar o cerco também e alcançar a liberdade. Mas por que é que o Gordo está rezando a oração de defunto? Ele não morreu ainda... Por que então todos respondem?

Orai por ele.

Por que respondem? Não veem que aquilo faz mal ao negro Antônio Balduino que está com fome e traz no rosto um talho feio onde os mosquitos pousam? Continuam. Antônio Balduino deitou junto de uma poça d'água. Bebeu. Depois ficou olhando o cortejo que o acompanha. Estende as mãos. Está pedindo que eles se afastem, que o deixem morrer em paz.

– Vão embora! Vão embora!

Eles não vão. A velha Laura, mãe de Arminda, chegou neste momento. Veio com os olhos inchados, o corpo inchado, a língua de fora. Ficou rindo dele...

– Vá para o inferno! Vá para o inferno!

Levanta. Vão todos atrás dele. Até o Gordo que era tão seu amigo. Jubiabá diz que ele vazou o olho da piedade. É verdade sim, é verdade. Mas que o deixem em paz que já vai morrer e quer morrer como um homem e assim não pode, e assim não pode.

Rezam as orações de defuntos... Ele tropeça numa raiz e cai (AMADO, 2011, p. 182, grifo do autor).

Esgotado, Balduino tem alucinações com a própria morte, com conhecidos que formam o cortejo de seu enterro. O perseguem como a condená-lo, como se o acerto de contas com a própria consciência finalmente recebesse um veredito. Zombaria, risadas e deboche. O inabalável Negro Baldo, o valente, está perdido. Sua resistência não afrouxa, porém, e insiste que pelo menos o deixem “morrer como um homem”, e não acuado e perseguido como um covarde. Note-se que nesse capítulo percebemos a evolução negativa do estado físico e emocional do personagem, o que passa

pela rememoração de seu passado, a reflexão problematizada de seus valores e de suas certezas, repleta de idas e vindas, e desemboca no delírio acerca do próprio fim. Do ponto de vista técnico da narração, há um crescente no espaço discursivo “concedido” pelo narrador ao personagem, numa fusão bem realizada dos discursos de ambos no discurso indireto livre, possivelmente, o melhor momento de utilização desse tipo de discurso em toda a obra. Há um encurtamento na distância discursiva, portanto, que iguala as vozes de origem distinta e chega mesmo a dar certa predileção ao personagem sem diluir por completo o enunciado do narrador. É justamente nesse momento que a hierarquia entre contextos narrativos atinge seu mínimo no interior da obra, e essa estratégia discursiva extrapola o detalhe técnico: o que surge diante de nós leitores é a consciência dilacerada de Antônio Balduino, é toda a complexidade humana de um personagem ficcional que o dota de grande poder de realidade. Baldo torna-se atraente e convincente, menos artificial, digamos, porque a configuração discursiva permite que suas contradições venham à tona, que sua subjetividade ganhe terreno e se imponha na reação ativa entre contextos discursivos. Nem seria preciso afirmar, mas o ganho estético é estridente. O campo cedido pela precedência discursiva do narrador como que humaniza o personagem, e isso se passa em um momento específico da estrutura formal da obra em que o processo de formação político-ideológica desse personagem encontra-se incompleto, no máximo a meio caminho. Mais precisamente: no momento em que toda uma percepção de mundo é duramente abalada e posta em questionamento; um momento de altíssima tensão na subjetividade do herói.

Mas essa “generosidade” discursiva do narrador não se repete indistintamente em *Jubiabá*, sendo que esse mesmo narrador mostra-se, por vezes, muito menos disposto a conceder seu espaço enunciativo ao herói. Veja-se, por exemplo o capítulo intitulado “Moleque”, no qual é contada a vida de Baldo como chefe do grupo de meninos de rua entre as ladeiras da cidade de Salvador e os botecos frequentados por estivadores pobres à beira do cais. Aqui, dois acontecimentos se apresentam pela primeira vez ao protagonista como elementos que serão indispensáveis à sua formação: a morte enquanto produto da exploração e da desigualdade sistêmicas e a luta coletiva contra a

condição de explorado. No primeiro desses acontecimentos, a imagem trágica do suicídio:

Certa noite, no cais, os homens pararam de repente o trabalho e correram para a borda onde o mar batia. Havia uma lua clara e estrelas tão brilhantes que nem se via a luz da lâmpada de um botequim que se chamava Lanterna dos Afogados. Os homens encontraram um paletó velho e um chapéu furado. Alguns negros caíram na água. Voltaram com um corpo. Fora um preto velho, um daqueles raros pretos de carapinha branca, que se jogara ao mar. Antônio Balduino ficou pensando que ele entrara pelo caminho de casa, que ele também vinha ao cais todas as noites. Porém um estivador explicou:

- É o velho Salustiano, coitado... Tava sem trabalho desde que saiu daqui das docas...

Olhou pros outros, cuspiu com raiva:

- Disseram que ele já não dava conta do serviço... Já não tinha força... Andava agora passando fome, cortando uma dureza. Coitado...

Outro ajuntou:

- É sempre assim... Matam a gente de trabalho e depois mandam embora. Quando a gente já não pode fazer outra coisa senão se jogar no mar...

Era um mulato magro. Um negro forte disse:

- Comem nossa carne e depois não querem roer os ossos. No tempo da escravidão, pelo menos, roíam os ossos...

Soou um apito e eles foram voltando aos fardos e aos guindastes.

Mas antes, alguém cobriu o rosto do velho com o velho paletó.

E depois vieram mulheres e soluçaram (AMADO, 2011, p. 76 – 77).

É o narrador quem revela o pensamento de Antônio Balduino acerca da cena. A busca do “caminho de casa” aponta para a lente mitológica do protagonista – aprendizado adquirido na atmosfera religiosa do morro e, sobretudo, nos ensinamentos de Jubiabá, o pai-de-santo. Mas o relato dos trabalhadores presentes contrapõe o pensamento do protagonista e não deixa dúvidas: o suicídio era a única saída de Salustiano, desempregado por conta da idade que o incapacitava para o trabalho pesado e que já não podia ganhar nem sequer o que comer. É a condição de miséria infligida aos trabalhadores que já não servem ao mercado o que os leva ao suicídio, não se tratando, portanto, de uma fuga, redentora e romantizada, na morte. Note-se que a fala do estivador é introduzida pela conjunção adversativa “Porém”, o que dá bem a ideia de oposição ao que pensara Balduino: já aqui, o protagonista é como que corrigido pelo narrador, que de resto busca o reforço no discurso de outros personagens e no sentido da própria cena.

O texto segue e apresenta o segundo momento assistido por Baldo:

Os homens negros do cais do porto pararam o trabalho em outra ocasião. Desta vez a noite era sem estrelas e sem lua. Do violão de um cego na Lanterna dos Afogados vinham cantigas de escravo. Foi quando um homem trepou num caixão e começou a falar. Os outros cercaram-no, foram chegando todos para perto. Quando Antônio Balduino e seu grupo chegaram já o homem gritava apenas vivas a que a massa respondia:

- Viva!

Antônio Balduino e os do seu grupo gritavam com força:

- Viva!

Ele não sabia o que estava vivendo mas gostava de viver. E ria porque também gostava de rir.

O homem que estava em cima do caixão, e que pelo jeito era espanhol, jogou um punhado de papéis que foram disputados. Antônio Balduino pegou um que deu ao estivador Antônio Carço que era seu amigo. Foi quando alguém gritou:

- Lá vem a polícia...

A polícia veio e agarrou o homem que discursava. Ele falava da miséria em que o povo vivia e prometia uma pátria nova em que todos tivessem pão e trabalho. Por isso foi preso e como os outros não compreendessem que fosse preso só por isso, protestaram:

- Não pode! Não pode!

Antônio Balduino também gritava “não pode!” – e esta era mesmo a coisa de que ele mais gostava. Afinal levaram o homenzinho, mas os outros guardavam os papéis jogados e aqueles que não tinham conseguido pegar um, tomavam o do companheiro emprestado. Era um grupo de mãos estendidas contra os soldados que levavam o orador. Um grupo de caras negras e fortes e as mãos estendidas lembravam um gesto de rebentar grilhetas. Vinham cantigas escravas da Lanterna dos Afogados.

O apito tocava inutilmente. Um homem gordo, de guarda-chuva e rosto rosado, dizia:

- Canalhas... (AMADO, 2011, p. 77 – 78).

Diante da figura do sujeito que discursa trepado em uma caixa – representando um líder sindical ou, pelo menos, um militante da causa dos trabalhadores – o narrador desvenda a perspectiva não esclarecida do protagonista, visto que Baldo “não sabia o que estava vivendo mas gostava de viver”, e ria “porque também gostava de rir”: é o caráter indômito do rebelde oriundo da miséria que o narrador nos apresenta em discurso indireto, ou seja, sem ceder a voz ao protagonista. A promessa da “pátria nova em que todos tivessem pão e trabalho”, chavão socialista e mensagem política que anima a obra e se reforça pelas cantigas de escravidão e pelo gesto coletivo contra a autoridade policial, apresenta-se em um momento no qual o narrador não cede em nada seu privilégio na organização do contexto discursivo – percebe-se que Baldo sequer tem acesso a esse discurso, uma vez que ele e seus amigos chegaram quando “já o homem gritava apenas vivas”. Do discurso de Baldo, registra-se apenas a repetição mecânica do grito de contestação (“Não pode!”), porque gritar “era mesmo a coisa de que ele mais gostava”, sequência entre

discurso direto marcado entre aspas ou com travessão seguido de novo discurso indireto. Assim, todo discurso do protagonista que surge nessas duas cenas é, ou marcado graficamente, ou devidamente traduzido e explicado pelo narrador, por seu ponto de vista. Portanto, no sentido contrário do que vimos no capítulo “Fuga”, temos aqui o reforço bem delineado dos limites hierárquicos entre os contextos enunciativos do narrador e do protagonista, pois não há qualquer tipo de fusão entre eles. A distância entre os contextos aqui é a maior possível: o discurso de Balduíno fica resguardado ao segundo plano da narração e as ideias e emoções do personagem diante das cenas, sua interioridade, só se apresentam a nós leitores pela lente do narrador.

Fechando a cena, o afastamento deliberado se acentua agudamente e dele emerge o comentário do narrador: “Quem sabe se não será pelo corpo de um suicida que o mar indicará a Antônio Balduíno o caminho de casa? Ou pela prisão de um homem que fala em pão e o gesto de outros que protestam?” (AMADO, 2011, p. 78). A inserção do narrador não poderia ser mais explícita. Aquilo que já aparecera a respeito do caráter e do ponto de vista de Antônio Balduíno – sempre filtrado pelo olhar do próprio narrador – durante a ação, surge agora de uma posição afastada não somente do personagem, mas da narrativa em si. Para além de cerrar radicalmente o horizonte do protagonista, o narrador oferece uma chave de leitura que reduz ao máximo o alcance interpretativo: a presença marcante dessa voz narrativa impele a leitura no sentido que lhe é caro, impondo o caráter ideológico da obra que cobra seu preço na diminuição do espaço enunciativo do protagonista e, a meu ver, na fatura estética. Através desse procedimento, pouco ou quase nada permanece na sombra: o narrador intensifica sua primazia discursiva, conduzindo a narrativa com mão forte e iluminando explicitamente o que se deve apreender enquanto mensagem político-ideológica. Na mesma medida, Baldo é diminuído discursivamente e subjetivamente, parecendo mais um frágil títere do qual os pensamentos e emoções são previamente selecionados, o que reforça, de resto, sua completa ignorância racional perante a cena que presencia.

Recorto e apresento ainda mais um momento em que o protagonista paga o preço do engajamento do narrador, e agora, de forma mais surpreendente, em meio ao procedimento narrativo que outrora atingira o efeito contrário. Ressalte-se que esse trecho ocupa posição crucial na organização

do enredo de *Jubiabá*, uma vez que apresenta o momento em que o herói é reconhecido como uma liderança importante entre seus pares. Trata-se do capítulo “Primeiro dia da greve”, quando Antônio Balduino sente-se impelido a discursar em uma reunião de trabalhadores, motivado por outros que discursavam diante dele:

De repente sente vontade de subir numa cadeira e falar também. Ele também tem que dizer, ele já viu muita coisa. Fura pela sala e trepa numa cadeira. Um operário pergunta a outro:

- Quem é?

- Um estivador... Um que já jogou boxe...

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora viu que os operários se quisessem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve...

Quase é carregado. Não tomou ainda perfeito conhecimento de seu triunfo. Por que o aplaudem assim? Ele não contou nenhuma história bonita, não bateu em ninguém, não fez um ato de coragem. Contou somente o que viu (AMADO, 2011, p. 286 – 287).

Voltamos ao discurso indireto livre, a mesma técnica que permitiu ampla liberdade discursiva a Balduino no capítulo “Fuga”, conforme demonstrei anteriormente. Mas agora, quanta diferença: a coexistência discursiva de narrador e personagem em um mesmo contexto enunciativo não é mais harmoniosa, pelo contrário, é rispidamente tensionada. Duarte aponta o quanto esse movimento pode ser percebido no detalhe da prosa:

Ao referir-se à vida nas plantações de fumo, o narrador se trai e afirma que Balduino conta o que *viu* (não o que *viveu*). O “deslize” é revelador da contradição formal inerente à postura de dar voz ao oprimido, mantendo, porém, o foco narrativo na terceira pessoa (DUARTE, 1996, p. 105, grifos do autor).

Foco narrativo mantido na terceira pessoa e abrindo caminho para a inserção discursiva do personagem. Discurso indireto livre, portanto, se continuarmos a seguir a contribuição de Wood (2012) já citada. Mas como se estabelece a distância nesse caso? O “deslize” apontado por Duarte no verbo (“viu”) poderia ser de Baldo, não do narrador. Afinal, não seria descabido afirmar que o próprio personagem incorra em uma escolha vocabular

imprecisa. Mas há detalhes que, mesmo escapando à análise de Duarte, reforçam seu relativo acerto crítico. A contaminação recíproca entre as duas vozes pode ser facilmente percebida. Em “Ele não está fazendo discurso, gente”, por exemplo, temos uma marcação de referência a Baldo no pronome “Ele”, indicando que essa oração pertence ao narrador. Após a vírgula, entretanto, o vocativo “gente” pertence ao personagem, o que é referendado pelo uso dessa estrutura nas falas diretas de Baldo que aparecem ao longo de toda narrativa, ou seja, é um registro sintático e lexical típico do personagem, de sua oralidade. Também em “Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira”, temos novamente a voz de Baldo em meio a duas afirmações do narrador, aqui em orações distintas. Isto é, não é apenas no uso do verbo que se percebe o “deslize” narrativo. Embora a técnica do discurso indireto livre se repita aqui, o resultado dela parece mais artificioso do que aquele que vimos no capítulo “Fuga”: não se reproduz a mesma disposição do narrador em “oferecer” tamanho espaço a Balduíno dentro do contexto enunciativo. O que prova essa distinção são as tensões na reação ativa entre discursos que aqui aparecem de forma latente enquanto lá, no capítulo “Fuga”, encontram-se naturalmente diluídas. Mesmo aquele espaço discursivo no qual não podemos decidir com precisão se determinada oração pertence ao narrador ou ao personagem fica aqui prejudicado por essas fissuras, como na referência ao fiel escudeiro Gordo, ou em “Se os homens das plantações de fumo soubessem”, sempre entrecortando os usos do discurso indireto. Também não vemos um espaço consecutivo do discurso de Baldo tomando corpo, uma vez que encontra-se constantemente entrecortado pelo discurso do narrador, inclusive dentro de uma mesma frase.

Diferente do outro exemplo de discurso indireto livre que apresentei e analisei acima no capítulo “Fuga”, portanto, o movimento do narrador de passar a palavra ao personagem em “Primeiro dia da greve” não é harmonioso, nem muito menos dá predileção ativa ao personagem na dinâmica interdiscursiva, em detrimento do narrador. É justamente o contrário disso que se apresenta. Duarte parece ter atentado para essa questão:

Com isto, o poder de verdade da voz que narra continua externo ao universo narrado e submetido à onisciência autoral. Dá-se a palavra ao outro, desde que filtrada pela perspectiva do jovem de classe média

empenhado num projeto político-partidário de emancipação dos trabalhadores. Com isso, os valores subjacentes a essa fala serão sempre aqueles consignados ao referido projeto (DUARTE, 1996, p. 105).

Dito de outra forma, os ideais político-pedagógicos do narrador contaminam o discurso do personagem na mesma medida em que a oralidade deste contamina o discurso daquele. Eis a dialética discursiva que aqui favorece não o herói, mas o ponto de vista do narrador. Mesmo quando a voz é de Baldo, o discurso parece ser o do narrador. Duarte já adianta o paralelo social entrevisto na técnica narrativa, vislumbrando uma aproximação um tanto forçada de classes sociais distintas. Prevalece, nesse caso, o substrato ideológico da voz que sustenta a narrativa, ou seja, a do narrador, que faz sua visada política presente na figura do outro de classe. Mantem-se e reforça-se a hierarquia discursiva, acentuando a distância entre as vozes: a subjetividade de Antônio Balduíno é, a despeito do uso do discurso indireto livre, subtraída.

Em última análise, os capítulos “Moleque” e “Primeiro dia da greve” apresentam estratégias distintas no que diz respeito às técnicas de incorporação do discurso de outrem. Seus sentidos, entretanto, são semelhantes. Trata-se de duas passagens da obra em que a proeminência do narrador se acentua na reação ativa interdiscursiva com o herói, em que esse herói paga o preço da diminuição de sua subjetividade para que se ponha em cena com toda força o ideal político-pedagógico que anima o projeto de romance proletário do autor e orienta a composição formal geral de *Jubiabá*. Essas passagens têm um quociente inverso do que vimos anteriormente, daquilo que se percebe no capítulo “Fuga”, justamente quando esse ideal está ausente, se não de todo, em larga medida, e certamente não está explicitado. Quando o engajamento se ausenta ou, pelo menos, se afrouxa, na narrativa de *Jubiabá*, portanto, o protagonista Antônio Balduíno ganha potência discursiva, toma espaço no contexto enunciativo ao narrador e apresenta-se em todo seu potencial humano, contraditório e real; quando, pelo contrário, a potência discursiva se concentra na presença enérgica do projeto engajado, motor do romance, o narrador subtrai a potência realista de Balduíno e faz dele um personagem apenas, como que uma figura postiça, objeto que deve simplesmente servir a um propósito maior.

Creio que seja possível, dentro do recorte que aqui propus, rascunhar uma breve síntese: a hierarquia é estabelecida na reação ativa entre discursos, ora a favorecer e fortalecer o domínio discursivo do narrador – quando o ideal político-pedagógico orientador da obra marca presença de forma imponente –, ora a promover a emergência da subjetividade do protagonista – quando esse mesmo ideal permanece, se não ausente, pelo menos em segundo plano. Eis o embate que se opera no interior do contexto discursivo de *Jubiabá* entre narrador e Antônio Balduino. A fatura estética de um e outro procedimento, seja por dotar o herói de maior ou menor verossimilhança realista, seja por baratear e reduzir, ou não, o horizonte de interpretação da obra, também se encontra alterada em um e outro caso. E talvez o mais interessante: a mesma técnica narrativa, ou seja, o discurso indireto livre, pode ser tomada como o termômetro que mede essa dinâmica, uma vez que apresenta resultados distintos entre um e outro momento, se diferencia, portanto, no interior da forma do romance.

E na relação dessa forma com o dado externo que alimenta a mímese, com a matéria local decantada, qual o resultado? Duarte, novamente, foi quem já adiantou uma parte da resposta, tanto que vale a pena voltarmos a ele uma vez mais:

É curioso ver o narrador-*compagnon de route* abrindo espaço aos interesses e reclamos do oprimido, ao mesmo tempo em que, ciente de sua postura de vanguarda do proletariado, literalmente *fala por ele* através do discurso indireto livre. Se isto é positivo em termos de desalienação da literatura no Brasil daquela época, por outro lado implica muitas vezes uma relação paternalista (e, às vezes, preconceituosa) que idealiza o personagem (DUARTE, 1996, p. 104 – 105, grifos do autor).

O narrador que fala pelo personagem. Mas note-se que esse narrador não está “abrindo espaço” ao personagem quando põe em presença sua postura de vanguarda. Pelo contrário, quando essa postura se apresenta, o espaço do personagem é cerceado. É na ausência dessa postura, por outro lado, que o espaço se abre. Assim, Duarte perde parte relevante dos detalhes técnicos e como que inverte os sinais da dinâmica interdiscursiva presente em *Jubiabá*. Não se trata de negar a existência da desalienação que ele aponta. Ela existe, mas sua força se limita quando surge em simultaneidade com o ideal de engajamento: ausente este, aí sim é que a desalienação toma corpo,

bem como se enfraquece a idealização do personagem e emerge sua contradição humana. De resto, o crítico desvela com acerto a postura paternalista do narrador, essa que idealiza Balduino.

É justamente nesse ponto, parece-me, que a cordialidade presente no enredo revela-se e desdobra-se. Continuamos diante de uma relação intersubjetiva que pressupõe uma aproximação baseada em sentimentalismo, mas já não se trata da relação entre o agregado Antônio Balduino e a sinhazinha Lindinalva, aquela relação que desvela certa fissura na pretensão de totalidade épica do romance; mas se trata, isso sim, da relação entre o herói Antônio Balduino e o “narrador-*compagnon de route*” que intenta não apenas irmanar-se com aquele, uma vez que é simpático a sua causa, mas quer mesmo impor, mediante, algumas vezes, a negação da humanidade de Baldo, um caminho político, ideológico e pedagógico que julga ser o correto para desestruturar a exploração da mão de obra do sistema capitalista que impõe a desigualdade enquanto método. Cabe ressaltar, para além do sentimentalismo um tanto forçado, outra característica da relação entre Balduino e Lindinalva que se replica na relação entre Balduino e narrador, a saber, a distância de classe.

CONCLUSÃO

Apontados alguns impasses formais de *Jubiabá*, não se pode negar, por outro lado, que o projeto de romance proletário levado a cabo por Jorge Amado nos anos 1930 deve ser compreendido como uma aposta estética e ideológica no mínimo elogiável: todo o movimento de reaproveitamento de estruturas narrativas consagradas pela tradição, somadas aos elementos de cultura popular e a uma postura política que procurava projetar uma solução para os impasses da classe trabalhadora de uma nação jovem e de mercado incipiente; trata-se, portanto, de uma equação complexa e de alcance audacioso. Que a fatura formal de *Jubiabá* impeça que consideremos essa obra entre as mais bem realizadas de nossas letras¹⁸, parece-me uma posição difícil de contra argumentar. Essa constatação, entretanto, em nada diminui o interesse crítico pela obra, uma vez que, conforme creio, é justamente nos impasses formais desse romance que se encontram as pistas mais valiosas para a compreensão do papel da matéria brasileira no processo de composição, o que interessa centralmente para a crítica que se dispõe a compreender dialeticamente o jogo que se estabelece na composição das obras literárias.

Assim, retomando o que já expus acima, acredito que a leitura formal de *Jubiabá* dá uma valiosa notícia acerca da compreensão que parte da esquerda brasileira dos anos 1930 tinha em relação aos processos sociais daquele período. Dito de outra maneira, temos em *Jubiabá* a decantação de uma versão possível para os impasses nacionais da época, voltando-se, mais precisamente, para os dilemas dos trabalhadores brasileiros de então. Trata-se, evidentemente, de uma versão banhada em otimismo revolucionário, disposta a interagir no debate não apenas criticando a estrutura vigente na sociedade, mas também apontando soluções e desenhando um caminho de redenção a ser trilhado. Uma obra engajada, para ficarmos em uma palavra.

¹⁸Quanto aos impasses na forma de *Jubiabá*, já os citei e comentei no capítulo anterior. Em relação aos demais romances que, junto desse, compuseram o projeto de romance proletário do autor, considero-os esteticamente inferiores – o que me abstenho de desenvolver aqui por escapar aos objetivos centrais desse trabalho. No que diz respeito à obra romanesca de Jorge Amado como um todo, desconheço bibliografia crítica que o considere no mesmo patamar de outros nomes de nossa literatura como Machado de Assis ou Graciliano Ramos, por exemplo, avaliação com a qual concordo, sobretudo quando relevada criticamente a dinâmica de afinidade entre processo social e forma literária.

Se recuperarmos o distanciamento de classe presente na obra, sobretudo na relação entre o “alienado” Antônio Balduino e o “ilustrado” narrador, é possível argumentar que existe em *Jubiabá* uma dinâmica permeada por uma postura paternalista, o que não seria novidade em uma nação constituída historicamente em torno de relações sociais de profunda desigualdade quase sempre mediadas pela cordialidade, que “atenuava” o aspecto violento dessa assimetria estrutural. O que talvez possa causar certo estranhamento, contudo, é a constatação da presença dessa postura justamente no mais engajado dos autores da esquerda. Mas creio que esse possível estranhamento não resista a uma segunda e mais cuidadosa leitura, na qual percebemos, em *Jubiabá*, como um paternalismo esclarecido, o que talvez permita uma nova aproximação entre Alencar e Amado, feita a devida mediação: naquele, a conciliação entre conservadorismo e ideologia liberal; nesse, a conciliação entre postura revolucionária e paternalismo em relação aos de baixo. Isto é, duas etapas de um mesmo processo de sucessivas fases de modernização conservadora de um país periférico que tem sua história marcada pela ausência de rupturas institucionais profundas. Dois escritores atentos ao progresso de suas respectivas épocas, mas que expõem em suas formas uma tradição aparentemente insuperável de assimetria social profundamente enraizada. No caso de Amado, passe o exagero, o paternalismo de esquerda em chave brasileira com pitadas de stalinismo via Partidão.

Ainda acerca desse intermédio paternalista presente em obras de ideologia de esquerda, note-se que essa posição de guia detentor da sabedoria e da verdade, marcante na figura do narrador, replica justamente o método do Estado de garantir a manutenção da exploração da mão de obra apesar das transformações ocorridas na ordem produtiva. Ou seja, ao passar ao largo da aliança entre o governo Vargas e os grupos dirigentes, o ideal político-pedagógico que Amado mobiliza em *Jubiabá* atinge, com o intuito de projetar alterações na organização do trabalho, um efeito semelhante ao desejado por aqueles que procuravam conservar essa organização: manter a classe trabalhadora enquanto coadjuvante de seu próprio papel social e, assim, também enquanto coadjuvante de seu próprio destino histórico. Vale lembrar os termos empregados por Alencastro, referidos anteriormente:

Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve a "voz do dono") veiculam o nacionalismo (...) (ALENCASTRO, 1987, p. 20).

Ou seja, paternalismo por parte do Estado em seu pragmatismo autoritário e modernizante, paternalismo por parte da ideologia de esquerda que mimetiza a tentativa de aproximação da classe média intelectualizada e militante com a classe baixa iletrada e excluída. Parece ser essa a aproximação entre os polos no quadro de um país subdesenvolvido que, quando realizou movimentos de modernização, realizou-os, invariavelmente, pela via conservadora, não custa repetir. E o próprio Jorge Amado, se não reconheceu o procedimento, foi capaz, ao menos, de identificar a pretensão do próprio projeto:

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão de minha parte. A consciência ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia era o trabalhador manual (AMADO apud RAILLARD, 1990, p. 55).

A pretensão, reconhecida quase cinquenta e cinco anos depois, não diminui, por certo, a empreitada do projeto. O espírito de época de certa esquerda paternalista, revolucionária e conservadora a um só tempo, está impregnado na forma de *Jubiabá*. É curioso notar, entretanto, o quanto a gana realista e transgressora presente no Romance de 1930 levou, por vezes, até mesmo a mais qualificada crítica a avaliar essa postura de maneira contrária, sobretudo quando comparada essa geração de escritores de gerações e escolas anteriores:

O paternalismo de *Doña Bárbara* (que é uma espécie de apoteose do bom patrão) fica de repente arcaico ante os traços à Georg Grozs que observamos em *Icasa* ou Jorge Amado, em cujos livros o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social – fazendo pressentir a passagem da “consciência de país novo” à “consciência de país subdesenvolvido”, com as consequências políticas que isso importa (CANDIDO, 1989, p. 152, grifos do autor).

Nesse ensaio, também já mencionado anteriormente, Candido refere-se ao despertar crítico da inteligência latino-americana, desde muito imersa na tarefa de laborar sua condição “primitiva” de periferia do mundo civilizado ocidental, para a própria e inescapável lateralidade no conjunto dessa ordem, momento que seria marcado decisivamente pela tomada de consciência dessa precariedade, substituindo o otimismo nacionalista da geração precedente pela consciência da urgência crítica que o quadro exigia. Literariamente, essa guinada poderia ser observada pela diluição do pitoresco e do melodramático em meio à marcante predisposição para o desvelamento das estruturas sociais em seu perfil opressor. Em outro texto, também já aqui utilizado, o mesmo crítico refere-se mais especificamente ao caso brasileiro:

Radicalização do gosto e também das ideias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo¹⁹ ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (...), Rachel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes (CANDIDO, 1987, p. 198, grifo do autor).

O alcance da visada de conjunto de Antonio Candido é impressionante, mas note-se que a crítica não necessariamente se sustenta se tomarmos a especificidade de determinados objetos. No caso de *Jubiabá*, obra do “primeiro Jorge Amado”, o desmascaramento social não dissolve o dado melodramático, bem como a posição crítica agressiva ou a assunção do ângulo do espoliado não extirpa a visão paternalista: o paternalismo não se torna de repente arcaico, pois segue presente, aparentemente em outra chave. Parece-me que aqui temos reforçado o argumento de acerto mimético do Amado, cujo preço é o desconcerto na forma: é no descompasso entre a ideologia última da obra e a fatura formal que a matéria local e específica se revela. Este é ponto em que essa matéria específica torna-se o interesse central da crítica materialista. Jorge Amado não está, pelo menos não com *Jubiabá*, entre os raros nomes de

¹⁹Note-se que Candido refere-se aqui mais especificamente à literatura dita regionalista praticada anteriormente ao Romance de 1930. Não pretendo adentrar no debate acerca da validade ou não do termo “regionalista”, mas desejo ressaltar que, para meus propósitos no presente trabalho, parece relevante destacar a ruptura apresentada pelo crítico.

nossa literatura que foram capazes de realizar uma cabriola que garantisse uma relação dialeticamente bem realizada entre forma e matéria. O caso é que isso em nada diminui o interesse crítico pela obra ou por seu autor.

Há algo dessa ordem que surge como pista também na utilização do discurso indireto livre que procurei analisar no capítulo anterior. Ao investigar a consolidação do estilo sério no romance europeu do século XIX – em um trabalho que ecoa e alarga a contribuição de Erich Auerbach –, Moretti (2003) aponta os padrões de impessoalidade, precisão e regularidade da vida burguesa como razões históricas para a consolidação desse estilo narrativo. Nesse processo de consolidação, o discurso indireto livre foi a técnica que conquistou, para o nível da prosa, a instituição de um contrato de ordem social: preservação de um tom individual e de um ponto de vista subjetivo, eco do processo de socialização moderna que não anula as peculiaridades individuais, mas as dissolve, uma vez que a racionalização dessas relações, demanda da ética burguesa, exige certo nivelamento, impessoalidade e abstração; é aqui que o indireto livre é capaz de misturar, de maneira mais ou menos subordinada à abstração suprapessoal do narrador, o espaço livre deixado à voz subjetiva do personagem (MORETTI, 2003). O ponto de chegada da maturidade técnica do indireto livre, ainda segundo Moretti, encontra-se em Flaubert, no qual a dialética discursiva entre personagem e narrador é substituída por uma 3ª voz, a do contrato social da impessoalidade burguesa devidamente firmado: a voz do indivíduo social que desautoriza a tentação ao didatismo narrativo, possibilitando a maturação da narrativa realista do século sério (MORETTI, 2003).

Desse ponto até a utilização do indireto livre em *Jubiabá*, faz-se necessário um número não pequeno e complexo de mediações. Sem pretensão de esgotar essas possibilidades, creio que alguns apontamentos podem e devem ser feitos em prol do argumento deste trabalho. A técnica do indireto livre em si é variável e inconstante nesse romance amadiano, a depender, conforme procurei demonstrar em capítulo anterior, do peso do didatismo político-ideológico orientado, por sua vez, pelo caráter de engajamento da obra. Eis a primeira e mais aparente diferença: em *Jubiabá*, o didatismo é uma demanda, e não uma postura a ser superada. Trata-se de uma necessidade formal, portanto. Mas há também, nessa mesma obra, o

desejo de aproximação entre classes em torno de um ideal supostamente comum, o que pressupõe, passe algum exagero, certo ideal de nivelamento das relações sociais – se não no presente da narrativa, pelo menos no futuro utópico por ela projetado. Nesse sentido, parece que, além de uma questão formal, outra diferença se apresenta como decisiva na comparação inescapável entre o objeto desse trabalho e a tradição romanesca ao qual aquele é, em boa medida, devedor. Aceitando-se que há, no caso de *Jubiabá*, uma tentativa de firmar um compromisso social entre classes distintas, a busca por um equilíbrio ou um contrato que pacifique ou pelo menos atenuar uma contradição estrutural da ordem da vida, mesmo que seja apenas para projetar um horizonte alternativo, não será exagero afirmar certa semelhança com a tradição que ecoa no caso brasileiro.

Entretanto, faça-se a mediação, lembrando que o ideal burguês constituiu-se, entre nós, como ideologia de segundo grau (SCHWARZ, 1992). Eis a segunda diferença entre o indireto livre na tradição e no caso periférico, não mais explicada por uma questão formal, mas sim por um dado da matéria: ainda que ideológico no contexto original, o contrato social demandado pela ética liberal burguesa correspondia de maneira imediata a um aspecto decisivo da realidade material; aqui, na periferia do processo, a volta a mais do parafuso da dialética entre as formas e as estruturas reais exige um recuo que garanta a correlação de caso específico local, o que a configuração narrativa de *Jubiabá* não consegue empreender. Em outros termos, o contrato social está impedido de se realizar aqui, e é justamente isso que o indireto livre desse romance revela, a despeito das intenções didáticas ali presentes: a dinâmica permeada de cordialidade que, na conjuntura da literatura engajada à esquerda da década de 1930, apresenta uma tradição de desigualdade histórica estrutural que deriva em paternalismo. Diferenças, portanto, da ordem da forma e da ordem dos processos sociais que, imbricados, iluminam-se mutuamente.

Antes de encerrar, gostaria de comentar brevemente dois ecos de *Jubiabá* no conjunto interno da romanesca de Jorge Amado. O primeiro deles é quase imediato e surge em *Capitães da areia*, ainda dentro do projeto de romance proletário empreendido pelo autor. Existe aqui uma semelhança estrutural de grande lastro entre os dois romances, uma vez que há, em *Capitães*, bem como em *Jubiabá*, o aproveitamento da tradição do romance de

formação (DUARTE, 1996). Sem discordar dessa constatação, quero apenas apontar que, se de fato Pedro Bala replica em grande medida o processo de educação ideológica vivido por Antônio Balduino, aquele caminho que o leva do lúmpen malandro à consciência de classe (DUARTE, 1996), no caso de *Capitães*, não encontramos mais a mesma centralidade do herói: parece haver certa diluição da ênfase formativa que se espraia nos demais meninos do grupo residente no trapiche, o que garante, de certo modo, uma tonalidade outra às aventuras e peripécias, como que um desprendimento narrativo que torna a leitura mais atraente e menos carregada – ainda que a mão forte do didatismo continue marcadamente presente. Há também outra semelhança entre as duas obras que, salvo engano, escapou à crítica. Refiro-me a Dora, a única menina/mulher do grupo de crianças abandonadas que, em sua ambiguidade de mãe e de amante, é tão decisiva para a trajetória de Pedro Bala quanto Lindinalva é para a trajetória de Antônio Balduino, replicando em certa medida a dinâmica melodramática e sentimental presente em *Jubiabá*.

O segundo eco dessa obra no conjunto de romances de Amado encontra-se em *Tenda dos milagres* (1969), no qual encontramos replicada a figura de Baldo em Pedro Arcanjo, no sentido em que esse é um herói de origem pobre altamente proficiente nas práticas de origem popular como a capoeira, o samba, a religiosidade de matriz africana, etc. Nesse sentido, Arcanjo é um Balduino reescrito e melhorado, uma vez que é, também, um intelectual autodidata que escreve e publica livros no combate às teorias racistas das primeiras décadas do século XX. No mesmo sentido e em contexto específico, *Tenda dos milagres* é uma reescrita de *Jubiabá*²⁰.

Por fim, quero ressaltar que o mérito deste trabalho, se mérito há, encontra-se na tentativa de apropriação da parte que julgo mais relevante da fortuna crítica já disponível acerca de meu objeto central e dos objetos secundários a ele relacionados de uma ou de outra forma. Nesse sentido, não

²⁰Essa leitura foi assumida, posteriormente, pelo próprio Jorge Amado (AMADO apud RAILLARD, 1990; AMADO, 1992). Quanto ao papel da retomada de *Jubiabá* em meio à especificidade do contexto que orienta a produção de *Tenda dos milagres*, não me deterei aqui por se tratar de um argumento extenso e um tanto complexo, sobretudo porque exige uma posição crítica em relação à romanesca amadiana como um todo. Esse trabalho foi previamente desenvolvido por mim em parceria com o Professor Tiago Lopes Schiffner, colega no PPG em Letras da UFRGS, o que resultou na publicação de um artigo (SCHIFFNER; ORLANDINI, 2014). Recentemente, retomei esse argumento e o apresentei como projeto de doutorado no processo de seleção desse mesmo PPG.

tive a pretensão de oferecer uma análise inédita ou renovadora, mas sim de contribuir para a ampliação das leituras já disponíveis.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, L. F. de. A pré-Revolução de 30. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 18, p. 17-21, setembro 1987.

ALENCAR, J. de. **Senhora**. Porto Alegre: LP&M, 1997.

ALMEIDA, A. W. B. de. **Jorge Amado: política e literatura**. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

AMADO, J. **Cacau**. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: MARTINS, J. de B. **Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1972. p. 3-22.

_____. Em Surdina. In: **Boletim de Ariel**, jan. 1934, (III, 4), p. 97 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Mar morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. **O país do carnaval**. São Paulo: Martins, s/d.

_____. P.S. In: **Boletim de Ariel**, ago. (II, 11), p. 292 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. Resposta de Jorge Amado. In: **Revista do Brasil**, 1940 (3ª fase, III, 22), p. 108 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. S. Bernardo e a política literária. In: **Boletim de Ariel**, fev. 1935 (IV, 5), p. 134 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. **Suor**. São Paulo: Martins, 1966.

_____. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ARAÚJO, H. J. V. A volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz. In: _____. **Machado de Assis e arredores**. Porto Alegre: Movimento, 2011, p. 52-63.

_____. **Inventor de heróis do povo**. Zero Hora (Caderno de Cultura), p. 3, 04 agosto, 2012.

_____. Jorge Amado inventa os heróis do povo. In: _____. **Variados mas combinados, ensaios de literatura: Crusoé brasileiro, machadianos gaúchos, ratos endividados e outras criaturas de ensaio**. (no prelo)

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGAMO, E. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: UNESP, 2008.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. A Revolução de 30 e a cultura. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abril 1984.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. Poesia, documento e história. In: _____. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

COSTA, D. da. Os Corumbas. In: **Literatura**, 5 dez 1933 (I, 11), p. 4 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

DACANAL, J. H. **O romance de 30**. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

_____. **Romances brasileiros II**. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

DA MATTA, R. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado**. Instituto Moreira Salles. São Paulo: nº 3, março de 1997.

DUARTE, E. de A. Classe, gênero, etnia: povo e público na obra de Jorge Amado. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado**. Instituto Moreira Salles. São Paulo: nº 3, março de 1997.

_____. Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário. In: **Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 2, p. 157-164, 1994.

_____. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

FARIA, O. de. Jorge Amado e Amando Fontes. In: **Boletim de Ariel**, out. 1933 (III, 1), p. 7 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2015.

FONTES, A. A entrega do Prêmio Felipe d'Oliveira. In: **Lanterna Verde**, maio 1934 (1), p. 112 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. **Os Corumbas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GALVÃO, W. N. Amado: respeitoso, respeitável. In: _____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOETHE, J. W. V. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOMES, A. C. **Jorge Amado: literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1981.

GUIMARÃES, A. P. A propósito de um romance: Cacau. In: **Boletim de Ariel**, ago. 1933 (II, 11), p. 288 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

JUREMA, A. Literaturas reacionárias e revolucionárias. In: **Boletim de Ariel**, maio 1934 (III, 8), p. 211 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. S. Bernardo, de Graciliano Ramos. In: **Boletim de Ariel**, dez. 1934 (IV, 3), p. 68 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LUCAS, F. A contribuição amadiana ao romance social brasileiro. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado**. Instituto Moreira Salles. São Paulo: nº 3, março de 1997.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACEDO, J. M. M. de. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: 34, 2009, p. 165-229.

MARTINS, J. de B. **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, s/d.

_____. **Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura**. São Paulo: Martins, s/d.

MENDES, M. Nota sobre Cacau. In: **Boletim de Ariel**, set. 1933 (II, 12), p. 317 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

MENDES, O. Seara de romances. (p. 122) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

MORETTI, F. **O burguês**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

_____. O século sério. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, nº 65, p. 3-33, março 2003.

PEREIRA, L. M. Romance de tese e individualidade. In: **Gazeta de Notícias** (14 de outubro de 1934) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. Seara de romances. (p. 84) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

RAILLARD, A. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMOS, G. Decadência do romance brasileiro. In: **Literatura**, set. 1946 (I, 1) pp. 20-21 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. Decadência do romance brasileiro. In: **Literatura**, set. 1946 (I, 1), p. 21 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

_____. **São Bernardo**. 67ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SCHIFFNER, T; ORLANDINI, G. B. Narradores perfilados em Tenda dos milagres e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60. **Anais do Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura**. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2014.

SCHWARZ, R. Agregados antigos e modernos. In: _____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. Sobre Adorno. In: _____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012. p. 44-51.

SKIDMORE, T. E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SOUSA, J. **A tolice da inteligência brasileira, ou como o país se deixa manipular pela elite**. São Paulo: Leya, 2015.

TÁTI, M. **Jorge Amado, vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

WAIZBORT, L. **A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia e filosofia**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.