UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

ROBERTO AMADO

**JORGE AMADO E O ROMANCE DE 1930: PROTAGONISMO DE UMA
NOVA VOZ EMERGENTE (1931-1934)**

Exemplar Corrigido da Dissertação em PDF de Roberto Amado

São Paulo

2021

ROBERTO AMADO

**JORGE AMADO E O ROMANCE DE 1930: PROTAGONISMO DE UMA
NOVA VOZ EMERGENTE (1931-1934)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Estudos
Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo como parte
dos requisitos para a obtenção do título
de Mestre em Letras.

Exemplar Corrigido da Dissertação em PDF de Roberto Amado

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Amado, Roberto
A481j JORGE AMADO E O ROMANCE DE 30: PROTAGONISMO DE
UMA NOVA VOZ EMERGENTE (1931-1934) / Roberto Amado ;
orientador Thiago Salla. - São Paulo, 2020.
146 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. literatura brasileira. 2. romance. I. Salla,
Thiago, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Roberto Amado

Data da defesa: 09/12/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Thiago Mio Salla

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/01/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Dedico este trabalho a Fanny Amado que, sem o devido reconhecimento público, foi durante décadas uma referência afetiva e intelectual para toda a família Amado, destacando-se entre tantos literatos, inclusive Jorge Amado, e particularmente para mim, a quem devo o gosto e a intimidade com a literatura. Mãe.

A Filipe e Isabela. Sempre.

À CAPES, pela concessão de bolsa ao projeto n° 88882.377764/2019-01, que resultou nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor não necessariamente refletem a visão da CAPES.

Agradeço à Universidade de São Paulo, particularmente ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas: funcionários, colegas e professores.

Especialmente:

Thiago Mio Salla, orientador

Tania Macêdo e

Benjamin Abdala

Contribuíram generosamente:

Fabiana Carelli

Heidi Stieger

Lilian Schwartz

Mário César Lugarinho

Joselia Aguiar

Rita Chaves

e

Ana Laura (por acreditar)

Uma homenagem póstuma muito especial a

Jorge Amado (que me sussurrou alguns segredos impublicáveis).

Resumo

A atividade literária de Jorge Amado, manifestada em livros e artigos na primeira metade dos anos 1930, revela o protagonista de uma nova voz que emerge e propõe transformações expressivas na literatura brasileira praticada até então. Surgem ambientes, personagens, linguagem e narrativas que, ao longo desse período, se consolidaram como uma nova proposta artística, corroborada pelo interesse crescente do público leitor e pelo desenvolvimento e florescimento de uma indústria editorial. As circunstâncias políticas e sociais — representadas no contexto nacional pela Revolução de 1930 e suas consequências e, no nível internacional, pelas tensões entreguerras — forjam condições propícias para a manifestação dessa nova voz por meio da qual Jorge Amado pratica, define e defende suas proposições transformadoras, em consonância com outros autores de sua mesma geração, com destaque para o romance social, romance intencional e romance proletário — rótulos semelhantes para a mesma proposta.

Palavras chave: Jorge Amado, Romance de 1930, Romance Proletário, Romance do Norte

Abstract

JORGE AMADO AND THE 30's NOVEL: PROTAGONISM OF A NEW EMERGING VOICE (1931-1934)

Jorge Amado's literary activity, manifested in books or articles in the first half of the 1930's, reveals the protagonist of a new voice that emerges with the purpose to promote deep transformations in the Brazilian literature practiced at that time. Environments, characters, language and narratives emerge throughout this period as a new Brazilian literature, corroborated by the growing interest of the readers' choice and the development of a flourishing editorial industry. Political and social environment - represented in Brazilian context by the 1930 Revolution and its consequences and, at the international level, by inter-war tensions - forge favorable conditions for the manifestation of this new voice through which Jorge Amado practices, defines and defends his transforming project, in line with his generation of authors, represented by the social romance, intentional romance and proletarian romance - similar labels for the same proposal.

Keywords: Jorge Amado, 1930's Novel, Proletarian Novel, Northern Novel

Sumário

Introdução

<i>Uma Experiência Reveladora</i>	10
---	----

Capítulo I

<i>Antecedentes</i>	14
<i>1.1. Trajetória do Romancista</i>	23
<i>1.2. Revolução de 1930</i>	26
<i>1.3. Romance do Norte</i>	30
<i>1.4. O Mercado Editorial</i>	35

Capítulo II

<i>Pressupostos da Poética Amadiana</i>	41
<i>2.1. Propostas e conflitos de uma literatura emergente</i>	43
<i>2.2. Ênfase na Representação da Realidade</i>	56
<i>2.3. Romance Intencional, Social, Revolucionário: O Grito Geracional</i>	66

Capítulo III

<i>Os Três Primeiros Romances</i>	83
<i>3.1. O País do Carnaval</i>	83
<i>3.2. Cacau</i>	91
<i>3.3. Suor</i>	102
<i>3.4. Aspectos Gerais</i>	110

Capítulo IV

<i>O “Romance Proletário”</i>	114
-------------------------------------	-----

Conclusão

<i>Uma Literatura que Revelou a “Realidade Brasileira”</i>	145
--	-----

Referências Bibliográficas	148
---	-----

Anexo

<i>Lista de Artigos</i>	154
-------------------------------	-----

Introdução

Uma Experiência Reveladora

Este texto foi escrito a partir dos resultados de uma pesquisa que procurou identificar e reunir artigos de Jorge Amado escritos na década de 1930 – mais especificamente, entre 1931 e 1935, período em que produziu suas primeiras três obras (*O País do Carnaval*, *Cacau* e *Suor*), ganhou um surpreendente espaço nas revistas e cadernos literários e publicou dezenas de artigos. A proposta também incluía resgatar textos publicados por outros autores sobre Jorge Amado e sua obra nesse mesmo período, o que permitiria, assim, ter uma ampla visão das principais questões literárias presentes no início de carreira do autor. Sabia-se que o material era vasto, pouco conhecido e inédito em livro. Mas se desconhecia o seu conteúdo.

Esse foi um dos motivos para que, no transcorrer da pesquisa, tenham-se revelado alguns fatos surpreendentes. Uma das revelações importantes que esse material propiciou foi a confirmação de que Jorge Amado, ainda que muito jovem (tinha entre 19 e 22 anos de idade), ocupou um papel de destaque na literatura então emergente por conta da sua eloquente produtividade, não só devido ao número de obras que produziu nesses anos, como também, e, sobretudo, à quantidade de artigos que escreveu com teor quase exclusivamente de caráter literário ou de assuntos correlatos à literatura. Emerge, pela leitura desses artigos, um escritor iniciante, muito jovem, determinado, ousado, talentoso, muitas vezes arrogante. Capaz, no entanto, de dar voz ao movimento que surgia, estabelecendo critérios e abordagens literárias e tomando uma das frentes na crescente polarização que se estabeleceu entre dois grupos distintos de autores: os que exerciam uma literatura dita intencional, de caráter social, e os que optavam por uma abordagem intimista, psicológica.

Ao longo da pesquisa, revelaram-se, assim, muitas propostas literárias sobre uma produção de obras então em franco florescimento, posicionamentos que geraram reflexões e debates públicos nos quais Jorge Amado assumiu o papel de protagonista. Nem sempre a qualidade das proposituras permitiu conclusões ou reflexões consequentes, mas foi nesse ambiente, no calor dos fatos, que se cristalizaram algumas características literárias edificantes e até, pode-se dizer, perenes.

Em relação especificamente a esse momento inicial da carreira de Jorge Amado, os textos pesquisados permitiram a compreensão do processo de amadurecimento artístico do autor, identificando algumas de suas aquisições literárias que se consolidariam como características fundamentais da sua longa carreira de muitas obras. Mais do que isso, fez-se possível, de modo subsidiário, também reconhecer as bases literárias de toda uma geração de escritores que formaria o que se convencionou chamar “Romance de 1930”.

Com o avanço da pesquisa, surgiram algumas necessidades exploratórias para entender o papel desempenhado, em termos literários, por Jorge Amado e também por outros autores de sua geração. Foi inevitável fazer reflexões sobre fatos e circunstâncias relacionados à década de 1920, período durante o qual Jorge Amado viveu sua adolescência precoce pelos ambientes populares e hedonistas da remota Bahia, assim chamada Salvador. Foi uma década de formação do autor e que é aqui abordada, em seus principais fatos, no primeiro capítulo, sob o nome de “Antecedentes”. Nele, apresentam-se aspectos importantes para a formação do escritor, como o desenvolvimento da indústria editorial, o pioneirismo da voz nordestina e o fato que marcou decisivamente a cultura e a literatura da década: a Revolução de 1930.

O segundo capítulo, chamado de “Pressupostos da Poética Amadiana”, apresenta as principais características da literatura praticada naqueles primeiros anos da década de 1930. Trata-se da apresentação e discussão de conteúdos baseados principalmente nas reflexões e propostas feitas por Jorge Amado nos artigos que ele então publicou na imprensa, reforçadas por textos de outros críticos da época e, também, de intérpretes que se dedicaram a formular conceitos e análises a respeito das principais obras do período. Verifica-se então um processo evolutivo nas propostas literárias de Jorge Amado, em que cada obra representa um caminho diferente. A inquietação de uma geração emergente, a influência do modernismo, a linguagem popular, a estética do “feio”, o embate contra o academicismo, o engajamento social, a busca por uma voz nordestina e verossímil.

A abordagem em relação especificamente às obras de Jorge Amado acontece no terceiro capítulo, sob o nome de “Os Três Primeiros Romances”. Nele, sempre tomando como

base os artigos que o próprio Jorge Amado escreveu, e também aqueles produzidos por outros autores e intérpretes do período, abordam-se aspectos literários e formais dessas obras do ponto de vista do autor, do leitor e da crítica. Verifica-se então o desenrolar de um processo de evolução intenso e célere que se evidencia na comparação entre os livros iniciais do autor. São diferenças profundas que, no conjunto, determinam características fundamentais. Percebe-se que se trata de tentativas, experiências, tateamentos que vão desenhando a gênese da longa e profícua obra do autor. Assim como também fica evidente a preocupação em propor uma literatura transformadora na qual sobrevivem elementos literários até então pouco ou nada explorados – ambientes, diálogos, personagens, comportamentos, linguagem – baseados principalmente nas obras dele e de outros autores do Nordeste. A literatura do Norte, como se dizia então. Nesse capítulo, revelam-se as discussões, polêmicas e realizações que incidem sobre as três primeiras obras, cada qual com sua característica própria: a inquietação de *O País do Carnaval*; o conflito social no ambiente rural de *Cacau*; e a miséria urbana num cortiço de *Suor*. A exploração do olhar voltada para uma representação da realidade “crua”, ainda que de maneira autoexploratória.

E no desfecho do estudo, tem-se o quarto capítulo, sob o nome de “O Romance Proletário”. Algumas constatações reveladoras e significativas para a identificação do comportamento literário de Jorge Amado, e de alguns dos escritores que surgiam nessa época, são aprofundadas nesse capítulo, tendo em vista a busca por uma definição precisa do que representou (e, em grande medida, do que ainda representa) esse rótulo. Nesse capítulo foi inevitável trabalhar com argumentações díspares, contestar e questionar conceitos e talvez enfrentar áreas do conhecimento literário que têm sido muito pouco ocupadas. De forma geral, o que se procurou realizar ao longo dessa discussão é a busca por conteúdos, sentidos e pressupostos estéticos relacionados à expressão “romance proletário”, tentando, de certo modo, isolá-la das “contaminações” ideológicas, num esforço que, quase cem anos depois, assume um caráter de responsabilidade crítica em detrimento de possíveis abordagens tendenciosas de conteúdo sociológico ou político que ocorrem frequentemente.

O conjunto dos quatro capítulos é um percurso longo de revelações e de surpresas literárias num período curto de tempo. Uma experiência reveladora também no sentido

de que a literatura, de modo geral, pode sempre nos surpreender, ainda que mantenha seus elementos nas sombras do saber.

Capítulo I

Antecedentes

É procedente considerar alguns eventos e circunstâncias da década de 1920 que, tudo indica, reverberaram em algumas manifestações da década seguinte, sejam elas políticas ou culturais. Nesse sentido, os anos 1920 foram pródigos.

Segundo Wilson Cano, em *Da década de 1920 a 1930: transição à crise e à industrialização no Brasil*, a década de 1920, “tumultuada e criativa”, forneceu subsídios fundamentais para o desenvolvimento da voz literária do romance de 1930. O ambiente de grande efervescência cultural e política tinha sido resultado, antes de tudo, de dois grandes eventos de ordem internacional: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917). O decênio de 1920 consagra um momento de prosperidade intelectual motivada por movimentos simultâneos e distintos. Enquanto no cenário internacional estabelece-se uma polaridade política, fruto desses eventos ocorridos na década anterior, no Brasil os fatos que se seguem determinam um caminho semelhante. A começar pelo governo de Epitácio Pessoa (1919-1922), caracterizado por uma política de austeridade econômica e combate decisivo aos opositores, ao mesmo tempo em que ocorria a fundação do Partido Comunista do Brasil (1922). O seu sucessor, Artur Bernardes (1922-1926), governou em praticamente estado de sítio, enfrentando o movimento tenentista, a revolta dos 18 do Forte, a Coluna Prestes e promovendo uma sanguinária repressão à revolução de 1924, em São Paulo (Cano, 2012: 79-90).

Até 1922, mais ou menos, viveu-se aqui um ambiente de euforia, que refletia, aliás, como sempre, o ambiente do século [...]. É, aliás, curioso, que o continente americano, o orgulhoso novo mundo, seja neste século não o criador, mas o comparsa do drama da civilização, do espírito do século. São muito mais a Europa e a Ásia, os velhos continentes, que marcam, neste momento, a nota característica do momento social que vivemos – comunismo, fascismo, franquismo, imperialismo, totalitarismo, liberalismo, etc. – que a América.

Depois da guerra houve uma euforia geral do mundo [...]. Cansado de viver, e de ver sofrer, de só falar em sofrimento, o mundo quis divertir-se [...], e uma grande onda de otimismo invadiu o ambiente. Durou pouco, porém [...]. Ao otimismo exagerado ia suceder o pessimismo generalizado. À confiança de 1920 a depressão de 1930 (Athayde, 1938: s/p).

Há, durante essa década, “uma clara expressão de um desejo de modificação do país. (...) Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais...” (Lafetá, 2000: 27). Essa “politização” da década anterior repercute na elaboração formal do Romance de 1930 e no desenvolvimento literário de seus autores, ganhando substância e materialidade desde suas primeiras obras, entre as quais se destacam, com esse conteúdo, a dos escritores então surgidos, como Rachel de Queiroz, Amando Fontes e, naturalmente, Jorge Amado. Cabe a eles erguer a bandeira com novos dizeres, plenos de conteúdos sociais: “modernismo, tenentismo e comunismo superam a condição de meros acontecimentos circunscritos ao ano de 1922 e constituem-se em balizas muito claras para a literatura que irá surgir a partir de 1930” (Duarte, 1996: 20).

Essa geração que é a nossa nasceu da angústia. Nós viemos das atitudes ascéticas e paradoxais do século XIX que a guerra destruiu. A guerra se processou em nossa infância sem que dela chegássemos a tomar conhecimento. No entanto nem os sacrificados da guerra, nem a geração que lutou nas trincheiras, que morreu nas trincheiras ou que nas trincheiras se inutilizou, sofreu tão cruelmente a guerra como nós, como a nossa geração a sofreu. Nós nascemos da guerra e da revolução russa. Somos uma geração de romancistas (Amado, 1935-b: 19).

Interessante, no entanto, é a abordagem feita por Antonio Candido sobre os fatos antecedentes que permitiram o afloramento da literatura de 1930 e da expansão do mercado editorial então observada. Ele salienta, em primeiro lugar, a questão educacional, apontando a importância do combate ao analfabetismo, iniciado nas

décadas anteriores, como um elemento fundamental que permite a formação de toda uma geração de leitores apta ao consumo de livros na década de 1930. Uma expressão de combate ao analfabetismo, aponta Candido, foram as “...reformas locais, iniciadas pela de Sampaio Dória em São Paulo (1920), que introduziu a modernização dos métodos pedagógicos e procurou tornar realidade o ensino primário obrigatório, com notável incremento de escolas rurais” (Candido, 1989: 182).

A progressão do combate ao analfabetismo é, na verdade, um processo que vinha ocorrendo desde o final do século anterior: em 1890, o governador de São Paulo, Prudente de Moraes, instalou em cinco ou seis anos, uma média de duzentas novas escolas por ano, baseado num modelo norte-americano. “As taxas de alfabetização logo começaram a disparar à frente das do resto do país. A própria cidade de São Paulo saltou de uma taxa de alfabetização de 45% em 1887 para 75% em 1920 e 85% em 1946”. (Hallewell, 1985: 209).

Também se mostra importante salientar o processo de urbanização que começa a se expandir no Brasil, mais especificamente no Sudeste, atrelado sobretudo ao incremento da industrialização observado na cidade de São Paulo, fruto, inclusive, da progressão do confronto contra um Brasil agrícola e oligárquico que fenece com a Revolução de 1930. Essa urbanização também é um fator de estímulo à cultura e, mais especificamente, à literatura, lembrada por Lafetá com o sólido apoio de Candido: “O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus” (Lafetá, 2000: 23).

Se esses são alguns dos motivos políticos e sociais, aqui tratados de forma ligeira, para a edificação de expressões culturais e artísticas nos anos que se seguem, particularmente a literatura do decênio de 1930, há outros mais significativos para essa abordagem, diretamente ligados às manifestações literárias. A começar pelo advento do modernismo, consolidado na Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar de algumas polêmicas que normalmente envolvem a discussão da influência e repercussão do movimento modernista no romance de 1930, há algumas reflexões que parecem

predominar. As inovações literárias consolidadas pelo movimento, tanto formais como estéticas, estimulando a rejeição aos velhos padrões, permitem que os autores de 1930 pratiquem esses novos paradigmas de maneira confortável, “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo” (Candido, 1989:186). Lafetá, apoiado por Candido, desenvolve os conceitos de “projeto estético” e “projeto ideológico” para definir a diferença básica entre a fase heroica da literatura no modernismo, em que se “discute principalmente a linguagem”, e a fase que se segue à Revolução de 1930, em que “discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte”. No que se refere à gênese do romance de 1930, Lafetá encontra uma ligação didática entre os dois movimentos literários, pela qual é possível identificar um processo lógico de evolução formal e estética.

[...] o modernismo, por volta de 1930, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação [...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas [...] (Lafetá, 2000: 28).

Ainda que essa “ligação didática” tenha substância, também determina limites estreitos desta literatura praticada a partir de 1930, reduzindo a independência de sua voz: “(...) o estudo de Lafetá – como de resto qualquer estudo – paga o seu tributo ao tempo em que foi escrito e acaba repetindo um pouco o que ele mesmo condena: julgar a literatura a partir do plano ideológico” (Bueno, 2015:46). Mas essa não é a única restrição a esse tipo de raciocínio que condiciona a literatura ao advento do modernismo, como ponto central referencial. As interpretações sobre essa questão, principalmente quando envolvem o romance de 1930, estão cercadas de uma tensão que parece inevitável:

[...] Lafetá reconhece apenas tangencialmente um movimento coletivo de recusa ao modernismo entre a geração de escritores que estreou nos anos 1930. Luis Bueno adota posição diversa em *Uma história do Romance de 30*. Ao descer à arraia miúda da produção crítica e romanesca da época, o crítico tematiza a forte tensão entre a literatura de 1922 e aquela produzida depois da revolução de outubro. Em

outras palavras, ele abdica do princípio de continuidade pacífica invocado por Lafetá. Em vez de considerar a existência de um único movimento dividido em duas fases, Luis Bueno parte do pressuposto de que estariam em jogo dois movimentos literários e geracionais distintos: o modernismo e o pós-modernismo (este último englobaria os artistas imediatamente situados após o modernismo de 1922). (Salla, 2015: 119).

Ainda que o objetivo deste trabalho não seja o de estender a discussão sobre as repercussões do modernismo sobre o Romance de 1930, é importante consolidar alguns conceitos fundamentais desse processo para dar continuidade às reflexões que se seguem. Nesse sentido, evoca-se a manifestação de Mario de Andrade sobre o assunto, escrita em 1940 – e a distância no tempo permite uma abordagem de caráter mais definitivo.

Creio ser prematuro decidir desde já o que vai ficar dos oito anos de vida ativa do Modernismo, mas si permanecerem dessa fase que foi eminentemente de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência, que foi um movimento preparatório destruidor de tabus, treinador de gosto público, arador dos terrenos, si restarem na permanência da literatura nacional três nomes que sejam o Modernismo já terá feito mais do que lhe competia [...] o Modernismo foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário... (Andrade, 1972: 161).

Jorge Amado, em suas críticas publicadas no começo da década de 1930, tenta, em alguns momentos (mas nem sempre) adotar uma política de boa vizinhança em relação às influências do modernismo sobre sua obra e de seus colegas escritores da década. Reconhecendo a importância do movimento modernista, Amado, no papel de protagonista das ideias e ideais do romance de 1930, escreve que o movimento de 1922 foi relevante por ter destruído “muita coisa”, referindo-se aos padrões estéticos e formais que o movimento questionou – “embora não tenha construído nada” (Amado, 1934-a: 49). É curioso notar que, mesmo reconhecendo a importância do modernismo na literatura brasileira e, principalmente, em suas próprias obras, Jorge Amado procura insistentemente uma diferenciação, não apenas por ser óbvia, mas porque é necessário

extrair desta diferença uma racionalização, ou uma teorização, convincente. Como alguém que compete com seu irmão mais velho, convencido de que já o superou.

O romance de invenção, o romance que não se basear na realidade, não resistirá ao tempo e o máximo que pode alcançar será um sucesso do momento(...)Terá realizado o máximo de beleza o romancista que der ao seu romance o máximo de vida. E quando os homens atravessam uma época política, uma época de lutas como a nossa, o romance que seja honesto não pode deixar de ser uma arma de luta. As revoluções puramente literárias não produzem grandes romancistas. Grandes poetas, grandes ensaístas, mas não grandes romancistas. Cadê o grande romance modernista?(Amado, 1935-b: 19).

Pode-se dizer que no início da década de 1930 havia uma consideração mais respeitosa pelo modernismo, como uma política de “boa-vizinhança”, por parte de Jorge Amado. Mas, ao longo da década de 1930, à medida que firmava seu protagonismo, utilizando o grande espaço que lhe era cedido pelas revistas literárias e periódicos da época, o jovem escritor trata o movimento literário da década anterior com diferentes tonalidades e abordagens para diminuir a possível influência que teria exercido no romance de 1930 e, mais especificamente, na sua obra de então. Entre alfinetadas, desdém e comentários debochados, destaca-se um artigo em que Amado recupera lembranças pessoais da sua iniciante atividade literárias, no final da década de 1920, em que, impiedosamente, compara o Modernismo que chegava tardio à Bahia, a uma prostituta.

[...] Em 1928 o modernismo que acabara em São Paulo, desembarcava na Bahia, como estas rameiras que vão de um lugar para outro para rejuvenescer. Pois em 1928 o modernismo era novidade absoluta na Bahia... Pois neste tempo nós fizemos na Bahia uma revista de caráter universalista, condenando o verde-amarelismo e a brasilidade dos mineiros e paulistas (Amado, 1934-b: 5).

Naquele momento, primeira metade da década de 1930, era importante tomar uma posição de negação do passado para poder edificar uma nova voz, com características diferentes, embora raízes da mesma natureza. Nos anos 1970, Jorge Amado adota uma

visão mais ampla sobre essas movimentações culturais e sistêmicas que antecederam sua geração e fundamentaram as novas características literárias que ganhariam corpo com a geração da década de 1930.

Fomos precedidos por aquilo que se chama “A revolução modernista no Brasil”, a revolução literária modernista, que começa em São Paulo em 1922, sofre influência de todos os movimentos literários europeus do após a Primeira Guerra Mundial. Essas influências foram o surrealismo, do cubismo, do dadaísmo, enfim, todos os movimentos que surgem após a Primeira Guerra Mundial, e que resultam no chamado “movimento modernista” no Brasil. Esses movimentos representam uma ruptura muito violenta com a língua que era escrita até então pelos escritores no Brasil (Amado, 1971: 20).

Nesse momento, tudo indica a percepção quase consensual de que o modernismo da década de 1920, com seus questionamentos e ousadias, criou as condições para que ocorresse a profusão de obras e autores investidos na criação de uma nova voz, a ponto de se configurarem como movimentos complementares, sobrepostos, siameses e até homônimos – mas ainda assim muito diferentes:

Opinião unânime dos estudiosos do modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. (Lafetá, 2000: 31).

Jorge Amado, entre tapas e beijos com o modernismo, prefere dar atenção àquilo que realmente teve ressonância em suas primeiras obras e, de resto, nas demais produzidas pela geração de escritores que então surgia. Uma proposta que passou a fazer sentido com a publicação, em 1928, do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, uma referência dessa nova voz que se avizinha.

(...) 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 [...] (Raillard, 1992: 41).

A voz do Nordeste que, para além das questões sociais, tão evidenciadas pelos críticos ao longo das décadas seguintes, também, ou principalmente, escancara, sem floreios românticos ou personagens heroicos, as idiossincrasias da cultura nordestina, a intensidade dos cenários impactantes, a linguagem própria e identitária, e os elementos humanos plenos de comportamentos éticos enraizados em sua história particular. Há muito que se dizer de *A Bagaceira*, incluindo as polêmicas que acometem tanto obra quanto autor¹, mas, na busca de uma perspectiva analítica mais ampla, é inevitável considerar o romance como uma referência importante do movimento literário que se seguiria na década de 1930, principalmente em relação aos temas e ao tratamento ficcional da realidade na obra de Jorge Amado.

A Bagaceira, publicada em 1928, não encerra ainda todas as características que marcarão o novo romance nordestino. Ideológica e tematicamente, a criação de José Américo de Almeida enquadra-se nas linhas gerais da ficção da década seguinte... (Almeida, 1999: 209).

¹Não é objeto deste texto o aprofundamento nas diversas argumentações que envolvem o “pioneirismo” de *A Bagaceira*. Nesse sentido, no entanto, é revelador o texto crítico de Bueno em que coteja as diversas opiniões manifestadas à época e nas décadas seguintes sobre o romance de José Américo de Almeida (Bueno, 2015: 85-87). Nele, sob o significativo subtítulo “O Precursor Oficial”, Bueno destaca os textos de Luiz Costa Lima (Lima, Luiz Costa. Regionalismo. In COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986), Alfredo Bosi (BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989), Tristão de Athayde (ATHAYDE, Tristão. *Estudos - 2ª Série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934) e Agripino Grieco (GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933), pelos quais é possível ter uma ampla ideia das argumentações em torno dos elementos pioneiros da “literatura do norte” contido em *A Bagaceira*, nas quais se destacam restrições à linguagem adotada por Almeida, tida como pouco representativa da expressão nordestina.

De fato, *A Bagaceira* constituiu uma das portas que o romance de 1930 e Jorge Amado utilizam para encontrar seus próprios caminhos literários. A referência ao ambiente nordestino, a suas paisagens incendiadas pelo calor causticante, povoada pelos retirantes, castigada pelas relações de dominação do patrão e do empregado, do abuso sexual “autorizado” pela hierarquia e pelas relações familiares contaminadas pela hipocrisia – são elementos que se incorporam com certa naturalidade na obra de Jorge Amado desde *Cacau*, fazendo-se até mesmo predominar sobre aspectos considerados mais tipicamente literários. Sim, *A Bagaceira* teve esse mérito, mas ao mesmo tempo omitiu um aspecto importante da voz nordestina: a linguagem. José Américo de Almeida opta por “um discurso altamente ornamentado, metafórico...” e perde a chance de repercutir com mais assertividade a “linguagem dos modernistas” feita de “frase curta, elíptica” (Almeida, 1979:210) que seria amplamente utilizada e notada alguns anos depois nas primeiras obras de Jorge Amado. É verdade que ele reconheceu a importância do livro de José Américo de Almeida, atribuindo-lhe a condição de pioneiro, daquele que apresentou os caminhos do romance nordestino: “Sem *A Bagaceira* talvez não se processasse todo esse movimento de romance que desceu do norte” (Amado, 1935-c: 159). Mas a obra não se salva da sua crítica iconoclasta, que não mede fronteiras. Antes desse elogio público, Jorge Amado publica um artigo sobre o livro *Gororoba*, de Lauro Palhano, e usa *A Bagaceira* como referência para elaborar uma observação contundente a respeito da linguagem utilizada por ambos, usando seu método típico de afagar para depois bater:

Sofre esse romance de um mal que aparece também em *A Bagaceira*. Como o livro do Sr. José Américo, *O Gororoba* tem trechos escritos na mais saborosa linguagem brasileira e páginas em português puxado a clássico, caindo na retórica tola dos discursadores baratos [...]. Um volume entupido de defeitos, sem dúvida. O autor é a toda hora tentado a fazer filosofia [...] (Amado, 1933-b: 71).

Em vista desses dois elementos constituídos na década de 1920 – o modernismo e o ambiente nordestino firmado em *A Bagaceira* – Jorge Amado nasce para a literatura, ainda que muito precocemente, na alvorada dos anos 1930, calçado por esses dois parâmetros já plenamente consolidados, com o caminho aberto para praticar, desenvolver e aperfeiçoar uma nova proposta literária que vem determinar o surgimento

em suas obras, e de muitos outros autores, de três vertentes: o romance social, o romance nordestino e o Romance Proletário – rótulos diversos para, em regra, conteúdos muito semelhantes.

1.1. Trajetória do Romancista

Para além do enquadramento e do papel de tais linhas de força contextuais, mas, por outro lado, sem absolutizar o papel da biografia no entendimento do fenômeno literário, convém tratar de alguns aspectos da trajetória de Jorge Amado no que se refere à sua formação literária e ativismo cultural (ainda que adolescente). Aqui, a intenção não é estabelecer um vínculo estreito entre biografia e trajetória artística, mas sim identificar características e atuação literárias que ocorrem muito cedo na vida do autor e que terão papel fundamental na edificação da poética que se manifestará em seguida, ao longo de sua maturação artística. Tal expediente visa a somar esforços para se entender os rumos formais e estéticos da obra literária do artista baiano, especificamente de seus primeiros romances, bem como alguns motivos que o levaram a ser percebido como protagonista no primeiro lustro da década de 1930, período do qual participou ativamente como ponta de lança nos debates intelectuais então travados.

Nunca é demais lembrar que “protagonismo” não é uma qualificação relativa ao mérito de sua obra ou de sua atuação pessoal e profissional – embora esses aspectos possam ter influência decisiva na qualificação de um protagonista. Para além dessas questões de ordem mais subjetiva, no caso de Jorge Amado é possível recorrer a alguns aspectos objetivos que corroboram a afirmação de seu papel de destaque.

No espaço de tempo abordado neste texto, ou seja, entre 1931 e 1935, Jorge Amado lançou quatro obras reconhecidas, à época, pela sua importância: *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), e *Jubiabá* (1935)². Ao longo do referido período, o autor baiano publicou, nas principais revistas literárias e publicações da época, um número estimado de artigos, crônicas ou críticas superior a duzentos. Paralelamente, nesse mesmo intervalo temporal, sua obra e sua atuação como escritor foram tema de mais trezentos textos também estampados nas principais publicações do país. Em tais

² Em 1932, redigiu o livro *Rui Barbosa nº 2* que nunca foi publicado. Em 1934, escreveu, juntamente com Mathilde Garcia Rosa, sua esposa, o livro infantil *Descoberta do Mundo*.

periódicos³, as menções à sua participação em palestras, concursos literários como júri, atividades político-culturais, opiniões sobre manifestações diversas da cultura e da política, relatos de suas viagens e contatos com autoridades da cultura do Brasil e de fora dele ganham espaço, numa estimativa geral, no mínimo toda a semana.

Tamanha colocação em evidência de sua figura fazia com que a acolhida de seus livros por parte das editoras se mostrasse imediata: num primeiro momento, como um investimento no potencial que o jovem escritor prometia; logo depois, os editores se mostraram interessados no bom desempenho comercial que suas primeiras obras apresentaram. Nesse sentido, não se mostra arriscado inferir que, nos aspectos citados, Jorge Amado tenha se sobressaído em relação a outros escritores, ainda que muitos deles também tenham ocupado papel de destaque nessa primeira metade da década de 1930 – mais por mérito literário do que por liderança de um movimento de características artísticas.⁴ Daí vem o seu protagonismo nessa época.

As atividades literárias do jovem Jorge Amado, no final da década de 1920, estão intimamente ligadas às suas primeiras obras. O ambiente, as relações sociais e o intenso clamor literário que o envolvia naquele momento são aspectos da sua formação fundamentais para o seu desenvolvimento artístico. Jorge Amado saiu da região de Ilhéus, onde nasceu (mais especificamente numa fazenda de produção de cacau), aos nove anos de idade, mandado pelo pai para estudar na Bahia (como era chamada a capital do Estado), assim distanciando-se de sua origem rural para viver no ambiente urbano de uma efervescente Salvador. Ambas as experiências de vida contribuíram, enquanto matéria, para suas obras, mas Amado não voltaria à região de Ilhéus, à fazenda da família, a não ser eventualmente para passar férias ou visitar pais e irmãos. Viviam-se naquela Bahia entre 1928 e 1930 uma grande agitação literária espontânea que preconizava uma voz própria que se faria perceber pouco tempo depois quando a maioria dos protagonistas desse ambiente migrou para o Rio de Janeiro, então capital do

³ Tais números a respeito da presença de Jorge Amado na imprensa foram obtidos a partir de pesquisa em cerca de trinta periódicos (revistas literárias ou mesmo veículos de informações gerais, tais como *Boletim de Ariel*, *Lanterna Verde*, *Momento*, *Diário da Noite*, *Diário de Pernambuco*, *Dom Casmurro*) editados em Pernambuco, Bahia, São Paulo e, principalmente, em sua grande maioria, no Rio de Janeiro.

⁴ Antonio Candido aponta os principais autores desses primeiros anos do decênio de 1930, ao comentar a “voga” do “romance do Nordeste”: “Graciliano Ramos [...], Raquel 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, 1989: 203).

país, para desenvolver suas aptidões intelectuais⁵. Nessa época, Jorge Amado tinha entre 16 e 18 anos e, apesar de sua juventude, vivia intensamente as questões literárias que agitavam a capital da Bahia. A característica dessa movimentação era a formação de grupos de jovens hedonistas, plenos de confiança e irreverência, que procuravam materializar suas ideias iconoclastas em periódicos efêmeros e longas discussões nos principais bares da vida noturna da cidade (Tati, 1961:18-19), de tal modo que fazem lembrar, guardadas as devidas proporções, a agitação do que se convencionou chamar de “os anos loucos” de Paris nessa mesma época, tomada pelos escritores da “geração perdida”, dos movimentos dadaístas e surrealistas, numa efervescente cena pós-armistício que congregava artistas e produtores culturais de variadas nacionalidades, tendências e conhecimentos. Sobre essa época, Jorge Amado escreve no mesmo artigo *Trecho de Biografia*:

[...] as minhas melhores recordações são as do tempo em que com Pinheiro Viegas [...] e um grupo de amigos fazíamos na Boa Terra uma literatura danada. [...] Formávamos um grupo enorme [...] éramos temidos e respeitados. Quem tinha coragem de se meter conosco, que éramos uns sujeitos violentos, de sátira e epigrama sempre prontos? (Amado, 1934-b: 5).

O grupo “Academia dos Rebeldes” que Jorge Amado frequentava, liderado pelo poeta e cronista Pinheiro Viegas, “poeta simbolista e feroz panfletário”, “clamava por uma literatura brasileira de conteúdo universal”, por meio de artigos e crônicas publicadas nas revistas *Samba* e *Meridiano*. “Muito importante é o período que se estende até 1930, pela vida que levam tais jovens em contato íntimo com a cidade, frequentando candomblés e festas populares” (*Jorge Amado: 30 anos de Literatura*, 1961: 30-32). Não é à toa que se denominam “rebeldes”: há uma clara intenção de questionar e desafiar os modelos literários consolidados à época, ou o que Amado chama de “literatice”, ainda que não estivessem atualizados adequadamente devido ao ambiente um tanto quanto “remoto” em que viviam. Mas compartilhavam a convicção de que estavam transformando as bases da literatura então existente.

⁵ Como Edson Carneiro, Dias da Costa, Adonias Filho e outros (Tati, 1961:17).

...sem dúvida, concorreremos, de forma decisiva – nós, os Rebeldes [...] – para afastar as letras baianas, da retórica, da oratória balofa, da literatice, para dar-lhe conteúdo nacional e social na reescrita da língua falada pelos brasileiros (Amado, 1992:85).

O resultado dessa contribuição só seria materializado na década seguinte, por meio de suas obras publicadas. Naquele momento, no entanto, as ideias fermentavam e passaram também a incorporar atividades ligadas à militância política. Em 1929, ele mostrava, além do engajamento literário, inclinação para apoiar as movimentações revolucionárias de Getúlio Vargas, escrevendo alguns tímidos artigos em *O Jornal*, órgão oficial da Campanha da Aliança Liberal, que acabaria por desembocar na Revolução de 1930 (Jorge Amado: *30 anos de literatura*, 1961: 30-32).

Assim, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, em junho de 1930, pouco antes do dito “movimento de outubro”, ansioso por viver a efervescência cultural da capital do país, Jorge Amado já traz algumas ideias formadas, ainda que incipientes, sobre política e literatura, sem sequer ter completado 18 anos e finalizado o ensino médio. E rapidamente estabelece-se na capital, consolidando-se como escritor e crítico e iniciando a vertiginosa trajetória de sua carreira literária.

1.2. Revolução de 1930

É inevitável, a essa altura, mencionar a Revolução de 1930 como um evento transformador dos conteúdos artísticos e culturais que passaram a vigorar no país conduzido por novos ventos, sem necessariamente julgar seus méritos. Se o tema é indiscutivelmente amplo, convém apenas lembrar que o movimento político conduzido por Getúlio Vargas, por meio do qual assume o poder por quinze anos, operou transformações fundamentais especificamente na produção literária e, de forma geral, em todo o comportamento cultural da época.

A influência das questões internacionais se mostra, nos anos que antecedem o decênio de 1930, e também no curso dele, inegáveis. A revolução russa, a Primeira Guerra Mundial e a crise financeira determinada pelo *crack* da bolsa de Nova York formaram

um cenário político de intenso conflito de ideias e proposições no mundo ocidental que impactaram os rumos da política nacional com repercussões culturais intensas.

O decênio de 1930 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes (Lafetá, 2000: 28).

Essa movimentação de expressões literárias, aparecendo no mercado com vistas a se consolidarem ao longo da década de 1930, atrela-se ao embate contra as oligarquias dominantes empreendido por Getúlio Vargas, que toma o poder e assume a presidência com um discurso questionador de uma política decadente. Abre-se uma via de acesso à literatura para todos esses autores que viriam a se consolidar ao longo da década, não motivados pela anuência ao novo regime, mas, sim, pela oportunidade de manifestações múltiplas que então se descortinava.

O movimento de outubro [...] foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois” [...] (Candido, 1989:181).

O “depois” do “movimento de outubro” no universo literário diz respeito exatamente ao que se convencionou chamar de “Romance de 1930”. As conexões entre particularidades de caráter político e certas transformações operadas na literatura podem parecer difusas, mas não são. Há um amplo movimento tectônico entre as camadas

subjacentes à política que estimula e determina a emersão de uma realidade até então obscura e um desejo de revelá-la.

Duas coisas caracterizam fundamentalmente a literatura dessa geração. Ela está voltada diretamente para todos os problemas do país. Essa escritura e sobretudo esses romancistas trouxeram o conhecimento de todo o povo ao debate, à discussão de todo o povo, os problemas do campo e da cidade brasileira. E eu digo que especialmente os romancistas que talvez tenham sido, tenha sido o romance que tem exercido uma influência maior. Porém, pode-se assim dizer, também da poesia, da pintura, da música e de toda a arte que se criou no Brasil. Nova pois a Revolução de '30 vinha marcada por esse espírito de uma intensa e imediata preocupação com os problemas do país. (Amado,1971: 18)

Nesse depoimento de Jorge Amado, feito já na década de 1970, o romancista procura dimensionar a transformação então em curso no começo da década de 1930, processo que envolvia um estado de espírito geral e que se alastrava por todas as manifestações culturais sob a garantia de um novo interesse emergente: a preocupação com os problemas do país. Em outra manifestação, também décadas depois, Jorge Amado oferece em tom de depoimento, uma explicação de como esse novo ambiente abriu portas para uma nova geração.

Sou um escritor daquilo que se chama no Brasil da “Geração do Trinta” e isso tem uma significação de certa maneira importante. [A Revolução de 30] Significou, por assim dizer, uma divisão entre o Brasil de ontem e o Brasil de hoje, no sentido de que ela se levantava contra o subdesenvolvimento, contra tudo que representava o atraso no Brasil [...]. Lutava-se contra o latifúndio, contra a miséria, contra a monocultura do café, contra o domínio do país pelos grupos políticos de São Paulo e Minas Gerais; em geral contra os senhores de terra. Se lutava, sim, para tirar o país desta situação de atraso terrível em que vivia. Os escritores que começaram a escrever e a publicar logo após da Revolução de 1930 vinham marcados por esse espírito que comandou essa revolução (Amado,1971: 11).

Esse novo espírito é analisado alguns anos depois, em 1938, pelo crítico Tristão de Athayde, seguindo uma reflexão ampla sobre a proposta de desenvolvimento de uma nova abordagem literária a partir do marco da Revolução de 1930. Segundo ele, o pós-modernismo de então representaria uma assimilação por parte das letras da conjuntura social e política vivida pelo país. Assim, o conteúdo se imporia diante da forma, o social e o humano prevaleceriam sobre o estético, e a Revolução de 1930 estaria na base de todo esse processo de transformação (Athayde, 1938: s/p). Enquanto Tristão de Athayde aponta um novo interesse do público, muito mais voltado aos aspectos políticos e sociais e em “salvar o Brasil”, Lafetá, muitos anos depois, segue um caminho semelhante, mas com peculiaridades próprias, ao refletir sobre as influências da tomada de poder por Getúlio Vargas.

A Revolução de 1930, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente, e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência (Lafetá, 2000: 31-32).

A Revolução de 1930 não apenas sensibilizou os artistas para novas exigências do momento, mas também estimulou o surgimento de uma nova voz, seja pela necessidade de atender ao interesse do público, seja pela necessidade de uma nova expressão dos autores. Não é possível afirmar a causa e o efeito desse processo. Basta dizer que se trata de movimentos convergentes, sincronizados e simultâneos? O importante é que nesse ambiente de transformações políticas, sociais e culturais, surge mais um elemento: a voz nordestina. Ela aparece com muita força, representação, interesse e propriedade. Invade o território até então dos autores de classe média alta do Rio de Janeiro ou dos modernistas da elite paulistana. Como destacava a ironia de Oswald de Andrade, tratava-se da invasão dos “búfalos do Nordeste” (Andrade, 2009: 261). Da Bahia, Ceará, Pernambuco, Alagoas, surgem os representantes de uma nova voz, invadindo com pés de lama os ambientes controlados da literatura acadêmica, bem comportada, rebarbativa, dos centros urbanos do Sudeste. E vence pelo interesse, retratando

ambientes, personagens, linguagem e comportamentos de uma realidade ainda desconhecida. “Um novo romance, um romance de estreia, um romance do Norte: aí estão três requisitos que já quase impõem um livro à simpatia do leitor”. Norte, na literatura de hoje, é sinônimo de renovação e audácia. De lá nos vieram *Banguê* e *Cacau* (Castro, 1934: s/p).

1.3. Romance do Norte

Essa voz nordestina não seria possível, por mais que, por meio dela, se revelassem grandes autores da região, se não houvesse um real interesse do público pelas suas propostas literárias. Jorge Amado, muito cedo, percebe esse interesse e, para ele, é de certo modo natural praticar a literatura exigida pelo momento. É, na verdade, a vez dele:

Nota-se, de passagem, a descentralização do romance brasileiro, que hoje se faz na província, especialmente no norte (José Américo, Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Barreto Filho, e com livro a publicar: João Cordeiro, Graciliano Ramos e Heitor Marçal), fugindo da capital, regressando a fixar ambientes de cidadezinhas e de roças, procurando tipos humildes e contando coisas ingênuas, interessando o brasileiro pelo Brasil. (Amado, 1933-c: 292).

O fato é que o Nordeste, na década de 1930, “virou moda” – e a expressão, marcada pela oralidade, não é exagerada. Qual seria o motivo? Segundo Carlos Alberto Dória, a região, até aquele momento, era uma área remota do país, vivendo seus grandes problemas e poucas soluções de maneira local, sem aparentemente nenhum apelo, de qualquer ordem, mas, sobretudo cultural, para a elite dos centros urbanos “do Sul” – leia-se São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro, a então capital do país.

Dória revela que no século XIX os problemas enfrentados pela região que viria a ser chamada de Nordeste eram “estritamente regionais e, como tal, reclamavam soluções locais [...]”. Só a partir dos anos 1920 foi se formando uma consciência regional a

respeito das responsabilidades da nação diante dos problemas nordestinos” (Dória, 1991: 186)⁶.

Essa “nacionalização” do Nordeste conecta-se diretamente com a dinâmica cultural que adquire musculatura a partir do modernismo de 1922 para também ganhar alma no romance nordestino. Dória observa que, a partir da “revolução vanguardista em 22”, criou-se uma expectativa no campo das artes de uma solução de continuidade nas propostas do movimento. Ou seja, era de se esperar algum legado modernista transformador nas manifestações artísticas da década seguinte. E pergunta:

O que existia de novo, pós-Semana de 22, senão a experiência daqueles intelectuais nordestinos que haviam vivenciado toda a recente e conturbada experiência regional (e nacional), que haviam observado o ruir da velha ordem a partir de um ponto de vista marginal em relação ao centro do poder? Era necessário, enquanto experiência estética, que os engenhos desmoronassem aos olhos de toda nação [...] (Dória, 1991: 191).

Em outras palavras, Dória reforça a ideia de que o surgimento dessa nova voz nordestina, plena de representação da realidade, é uma progressão natural das propostas estéticas do modernismo – sim, estéticas, abrindo um espaço maior para esse tipo de reflexão e, conseqüentemente deixando em segundo plano as proposições de caráter social, de denúncia e de proselitismo normalmente atribuídas à literatura praticada nos primeiros anos das décadas de 1930 – incluindo, principalmente, a de Jorge Amado. Mas essa manifestação de caráter artístico não é fruto apenas de uma vontade coletiva – há uma razão de ser, enraizada, fundamentada, inevitável:

As necessidades estéticas de um país recém-saído de uma revolução estavam em contradição com o que lhe poderia oferecer uma intelectualidade cevada no intimismo à sombra do poder oligárquico. O “Romance de 1930” veio justamente romper com isso, fornecendo uma via de acesso a outras configurações do real (Dória, 1991: 191).

⁶ Originalmente publicado no Folhetim, nº 230, *Folha de S. Paulo*, 14 de junho de 1981.

José Paulo Paes elabora uma análise precisa do que significou a produção literária sobre a realidade nordestina da época, executada por escritores do chamado “Norte” – para citar alguns, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, obviamente, Jorge Amado: “O choque de ideologias e a ânsia de reformas sociais que marcaram o *Zeitgeist* dos anos 1930 brasileiro tiveram no chamado ‘romance do Nordeste’ desses anos a sua melhor representação literária” (Paes, 1991:11).

A materialização desse “Zeitgeist”, via “romance do Nordeste”, manifesta-se em vários níveis. A começar pela linguagem literária, utilizada, sem receio, já nas primeiras obras da década de 1930. Ou seja, o aspecto dito “nordestino” negado por José Américo de Almeida em *A Bagaceira*, devido talvez ao apego a certo rigor literário, passava a ser, então, empregado com desenvoltura em obras como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Calunga*, de Jorge de Lima, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e, especialmente *Cacau*, de Jorge Amado, entre outras.

Indo um pouco mais além nesse raciocínio, com o propósito de refletir sobre o referido conceito de “Zeitgeist da década de 1930” formulado por Paes, cabe citar uma referência utilizada por Lafetá ao comparar as duas décadas, a de 1920 e a de 1930, para além das questões literárias, o que ele chamou de “consciência do atraso” – conceito que tem origem em uma proposição de Mário Vieira de Mello⁷.

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

Nesse sentido, os autores de 1930, em especial Jorge Amado, escrevem obras que tematizam o subdesenvolvimento do Nordeste, com uma dupla necessidade – a de revelar e de denunciar. São, no entanto, necessidades de caráter social e cultural, e não

⁷ MELLO, Mário Vieira de. *Desenvolvimento e cultura. O problema do esteticismo no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1963. p. 3-17.

necessariamente político: é muito raro encontrar nessas obras qualquer menção datada sobre a política do país, a não ser por vagas passagens nas quais não se citam nomes nem fatos, ainda que o cenário fosse pleno de eventos fundamentais para a definição da complexidade política que caracterizou essa década. Eventos como a Revolução de 1930, a Revolução de 1932 e a Constituição de 1934, para citar apenas alguns, costumam não fazer parte da matéria abordada por tais romancistas, indicando que o importante naquele momento era fazer ecoar a voz nordestina que, subdesenvolvida, pobre, sofrida, é a atração principal da época, pelo menos para o público leitor. Paira um sentimento de novidade, de procura por uma nova literatura, reforçado pelos novos tempos que se impõem, graças às mudanças sociais, políticas e culturais.

Um dia desses Jorge Amado falou sobre a descentralização do romance da metrópole para a província, como eles chamam gostosamente os Estados do Norte... Acontece que os motivos explorados nos últimos dez anos pelos escritores da metrópole estão em franca decomposição. Eram os ambientes da classe alta, os dramas sexuais de determinados indivíduos em uma sociedade em pleno gozo de suas faculdades físicas. Excessos e requintes de um mundo em véspera do aniquilamento total (Jurema, 1934-a: 217).

Assim como Jorge Amado, outros autores se revelariam por esses caminhos expressando uma nova literatura, “dotada de coragem moral de conhecer a verdade [...] talvez por ser ali mais dolorosa a realidade, menos conhecida a terra, mais ingrato o clima, mais desiguais as condições de vida, mais intenso o drama humano” (Oliveira, 1939: 115). Trata-se de elementos com grande potencial dramático, capazes de servir de plataforma para toda uma geração de escritores que se propõe a operar uma transformação literária, centrando-se não apenas na dimensão social do fazer artístico, ainda que seja essa a característica mais destacada. Há uma proposta ampla, que envolve a introdução e/ou readequação de vários elementos, tais como personagens, linguagem, cenários, comportamentos, tradições, os quais, de maneira ampla, vão caracterizar a abordagem social dessa nova literatura.

... Depois de 1930 houve alargamento de participação... Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária,

estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura (Candido, 1965: 149)

Candido, aqui, reforça a ideia, muitas vezes omitida, de que as transformações ocorridas nesse momento não são provocadas apenas por autores preocupados em revelar uma realidade miserável e opressora e fazer proselitismo ideológico a favor do comunismo. Longe disso, há uma mobilização cultural no sentido de promover uma radicalização “antes inexistente” que contagia as expressões artísticas e intelectuais de um modo geral. Quanto ao âmbito especificamente literário, essas características fundamentam as bases do “romance social” que se fixa por meio da obra de vários autores e se insere, segundo Candido, “como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira”, bem como passa a ser identificado como representante mais eloquente do gênero romance daquele momento, ou pelo menos “pela média da opinião”, estabelecendo uma “[...] voga [...] feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura” (Candido, 1989: 187). O próprio Candido, em outro texto, aprofunda-se na análise dessa manifestação do romance social, esclarecendo-lhe alguns aspectos decisivos:

O romance começa, pois, a não ser mais romance para classe. É ainda de classe, porque os seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar esta circunstância... A seleção dos temas e a intenção que animava a sua escolha falam bem claramente deste espírito. Uns escritores se colocavam do ponto de vista do burguês decadente para chegar ao povo. Outros procediam à análise impiedosa da própria classe [...] (Candido, 1961: 170).

É possível atribuir essas características à identificação que os leitores procuravam na literatura daquele momento, promovendo e estimulando assim, o florescimento do mercado de livros e a consolidação de uma indústria editorial? Pode ser. Seja como for, foi o que aconteceu.

1.4. O Mercado Editorial

Em 1932, autor de só um livro publicado, *O País do Carnaval*, o jovem Jorge Amado, com apenas 20 anos de idade, começa a aparecer nas publicações literárias, manifestando suas ideias a respeito da literatura nacional e do mercado editorial brasileiro.

Mas tudo começa com a política, quando Getúlio Vargas assume o poder, sobrepondo-se ao resultado das urnas nas eleições presidenciais e rumo ao Rio de Janeiro para iniciar o seu longo governo. A Revolução de 1930 é o fato concreto, datado, que funciona como referência para um processo de transformação social e cultural que emana do próprio Estado e cujos fundamentos vão se formando de maneira orgânica. O fato político não está isolado: é causa e efeito de uma configuração, formada com elementos de natureza variada, que estão na base da obra de Jorge Amado e na de seus colegas de ofício. Há, antes de tudo, uma condição econômica específica do mercado editorial que poderia ter efeitos negativos, mas provoca o inverso:

[...] havia aquele fator econômico de importância avassaladora [...]: o efeito catastrófico da depressão mundial sobre o poder aquisitivo externo do mil-réis, que resultou no preço proibitivo dos livros importados, até então predominantes no mercado brasileiro. (...) as novas oportunidades provocaram um dilúvio de publicações na área de literatura (Hallewell, 1985: 337).

Ocorre uma reação em cadeia de fatores favoráveis em cujo extremo funcional encontra-se o interesse do público, a multiplicação das editoras e revistas literárias, o aumento significativo das tiragens, o surgimento volumoso de novos escritores e sobre todos esses fatores, a viabilidade econômica capaz de sustentar cada um desses elementos do mercado.

A revolução de 1930 [...] é um marco tão fundamental para esta nossa história. [...] Politicamente, ela foi o fim da República Velha [...]. Economicamente, ela proclamou o fim da escravização do país à agricultura dominada pela exportação, que sustentara aquela república. Socialmente, ela viu a elite francófila do café [...] ser obrigada a ceder espaço a uma classe média em ascensão. Intelectualmente, representou o fim da antiga e tradicional adoração da Europa e do consequente desprezo por tudo quanto fosse brasileiro [...]. O florescimento dessa nova literatura e seu real impacto no grande público vieram depois da revolução [...] despertando (ou tornando a despertar) nos brasileiros instruídos uma preocupação apaixonada por seu país e seus problemas (Hallewell, 1985: 336).

Essas condições chegam a surpreender aqueles atores do mercado, sobretudo os escritores – entre eles, Jorge Amado que, já assumindo um papel de destaque, constata como “uma coisa absurda” o interesse do público leitor pela literatura, incluindo a dele obviamente. Em 1934, num longo artigo que se tornou referência literária da época, Jorge Amado discorre sobre o movimento já consolidado do Romance de 1930 e observa o interesse do público leitor pela literatura então praticada: “Esse movimento do romance brasileiro enche a gente de esperanças [...] E começa a haver essa coisa absurda no Brasil: um público que compra o livro e lê” (Amado, 1934-a: 51).

Não é apenas uma opinião. Há números que comprovam objetivamente o crescimento deste mercado. A extensa pesquisa do autor inglês Laurence Hallewell, utilizada para a obra *O Livro no Brasil e sua História*, apresenta alguns números eloquentes a respeito desse mercado que emerge a partir do começo da década de 1930:

As cifras para São Paulo (as únicas de que dispomos) sugerem uma taxa de crescimento na produção de livros, entre 1930 e 1936, de mais de 600%. [...] Ninguém, naquela época, punha em dúvida uma realidade: a de que uma indústria editorial brasileira, viável, havia surgido praticamente do nada no período que se seguira à revolução (Hallewell, 1985: 337).

Hallewell explora alguns números comparativos das tiragens históricas dos livros, observando o rápido crescimento dessa emergente indústria editorial a partir da década de 1920. Um exemplo, segundo Hallewell, é a Editora Nacional, que, fundada em 1925, tomou a iniciativa de explorar o ramo de livros, ocupando parte do mercado da Editora Garnier, francesa. Em 1926, A Editora Nacional publicou 26 títulos e imprimiu 175.500 exemplares. Em 1932, publica 153 títulos e imprime 670 mil exemplares.

É curioso notar, no entanto, a manifestação que Jorge Amado faz a respeito deste assunto em vários momentos, mais especificamente em um artigo de 1937. Nele, elabora uma espécie de balanço sobre o mercado editorial que vinha se apresentando a partir de 1930, ou seja, a partir de sua própria carreira. Amado, em suas típicas contradições críticas, mas sempre muito seguro de suas informações, desvenda as dificuldades da profissão de escritor, condicionada a práticas do mercado – entre as quais estariam o preço do papel importado e o critério aleatório dos editores –, mas reconhece o momento privilegiado que vivem: “Só agora os novos escritores estão tentando viver exclusivamente do produto de seus livros. Também só agora o público resolveu dar o seu apoio à literatura brasileira”. E se regozija de ser um desses escritores por estar “há quase um ano” vivendo do que escreve. Saindo de sua análise individual, Amado, nesse mesmo artigo, oferece alguns cálculos sobre margem de lucro e custos do livro, e elogia as editoras que, a partir de 1930, tiveram a coragem de criar uma “indústria editorial no Brasil”⁸ e propiciar um grande salto na qualidade das obras, o que foi decisivo para atrair o leitor:

[...] O nível intelectual dos livros publicados no Brasil subiu nesses últimos anos, de 1930 pra cá [...]. Escritores que eram ótimos de “públicos” até 1930, escritores de escândalo etc. hoje não dão mais nada. No entanto, o livro bom está se vendendo bem e a tendência do público é crescer (Amado, 1937: 8).

Quando cita a possibilidade de viver do que escreve, do surgimento de novas editoras e do interesse do público, Amado está, sim, pensando em sua geração de escritores, mas,

⁸ No artigo, Amado faz referência explícita à José Olympio Editora, à Editora de *O Globo*, a Editora Nacional, à Cultura Brasileira e à Civilização Brasileira.

sobretudo, nele mesmo. Afinal, com apenas 22 anos, três livros publicados, ele faz um contrato com a nascente editora José Olympio e, de quebra, é contratado por ela para ser seu “gerente de propaganda”. As circunstâncias lhe são amplamente favoráveis: “Em 1935 Jorge Amado deu à José Olympio, com *Jubiabá*, o primeiro êxito notável depois de *Banguê*, e isso o persuadiu a empreender a reedição de todos os romances anteriores de Jorge Amado, sob o título coletivo de ‘Romances da Bahia’” (Hallewell, 1985: 358).

Trabalhando para a José Olympio, e tendo sua “obra completa” reeditada pela editora, Jorge Amado teve participação na edificação daquela que foi (naquela época e por décadas à frente) a “Casa” que lançava e projetava o melhor da literatura nacional nascida justamente no começo dos anos 1930:

Em 1933, colocou no mercado apenas oito livros, para, no ano seguinte, multiplicar a produção, chegando a trinta e dois novos títulos. Em 1935, cinquenta e nove e, em 1936, sessenta e seis, o que lhe valeu o título indiscutível de “maior editor nacional” no campo de edições literárias e livros não didáticos (Hallewell, 1985: 356-357).

Longe de ser a única editora da época, a José Olympio é a que tem a maior representatividade, não só no que diz respeito à bem-sucedida seleção de seus autores, “roubados” de outras casas⁹, mas também por introduzir no mercado editorial algumas práticas novas no tratamento das edições – cuja intenção foi a de valorizar o produto livro, dotando-o de características de objeto de consumo, e assim sintonizando-se com todo o mercado do Romance de 1930.

No centro deste movimento, José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural, pelo arrojo e a amplitude com que estimulou e editou os novos, bem como pelo estilo das capas de suas edições, criadas, sobretudo por Santa Rosa em suas diversas fases. A mancha colorida com o desenho central em branco e preto se tornou nos anos

⁹ “Entre os muitos ex-autores da Schmidt e da Ariel que ele acabou publicando, encontram-se: Gilberto Amado, Jorge Amado, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Amando Fontes, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Cornélio Penna, Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, 'Marques Rebelo', Plínio Salgado, José Geraldo Vieira [...]” (Hallewell, 1985: 357).

30, por todo o País, o símbolo da renovação incorporada ao gosto público (Candido, 1989:195).

Dessa maneira, consolida-se o papel fundamental que José Olympio, tanto o editor como a editora, tiveram em tal momento de florescimento da literatura brasileira, adquirindo um destaque comparável ao dos próprios escritores e críticos – e sendo reverenciado por isso.

Não há dúvidas de que esse editor tem inteligência não só para escolher o bom livro, o livro dos novos como para distribuir a boa literatura por todos os recantos do Brasil. Incentiva, pois a nova geração, animando, editando, portanto encorajando-a. Ao exemplo dele outros lhe seguem a trilha, porém que eu saiba nunca oferecendo as vantagens econômicas e o incentivo da publicidade inteligente sem as quais o escritor desaparece (Lins, 1936: s.p).

O amadurecimento desse mercado é mantido sob determinadas condições. As obras que começam a surgir a partir de 1930, inclusive as de Jorge Amado, conquistam seu espaço atendendo a essas condições, seja de forma consciente ou não, não importa. Faz-se preciso apresentar uma “linha editorial” que agrade ao público, que seja aceita pelas editoras, que tenha visibilidade nos principais centros urbanos consumidores e cujas obras tenham determinadas características. Candido define essa demanda:

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguarda artística e literária dos anos 1920. 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 regionalismo 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 em que alargava o ecúmeno literário por um

acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura), Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes.

Ao mesmo tempo, o romance voltado para os grandes centros urbanos cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação contra os “nordestinos”, como é o caso de Octávio de Faria, romancista e ensaísta de direita, que preconizou a ficção dramática, interessada nos conflitos de consciência e os problemas religiosos ligados à classe social, como se vê em sua obra cíclica *Tragédia burguesa* (Candido, 1989: 203).

Capítulo II

Pressupostos da Poética Amadiana

José Osório de Oliveira, grande conhecedor da literatura brasileira, cabo-verdiana e portuguesa, figura respeitada por autores e críticos tanto de Portugal quanto do Brasil, elabora a seguinte frase para apontar algumas condições gerais que desembocaram no grande desenvolvimento da literatura brasileira dos anos 1930.

Os problemas do Brasil: o seu meio geográfico, a sua formação histórica, a sua constituição etnológica, a sua vida social, a sua organização política, o seu regime econômico, vinham preocupando os brasileiros conscientes... (Oliveira, 1939: 114).

Logo de saída, é possível perceber alguns aspectos eloquentes e até mesmo conclusivos na frase. Em primeiro lugar, faz-se interessante notar a abrangência dos “problemas do Brasil” apontados pelo crítico português, pois contempla praticamente todos os setores da vida social, econômica e cultural do país. Não fosse pela *quase trágica* consistência e intensidade da questão, seria possivelmente *quase cômica*. Afinal, uma nação, com essa profundidade de problemas está, teoricamente, mais próxima de produzir miséria do que um vigoroso movimento literário – ou talvez, por isso mesmo, seja capaz de produzir ambos. Em segundo lugar, pode-se depreender que, por mais conhecedor de nossa terra e de nossa gente, e especificamente de nossa literatura, o olhar português de Osório de Oliveira não deixa de ter uma perspectiva externa, distante, não tão imersa nas circunstâncias políticas e sociais que envolviam o país naquele momento. Esse olhar seria, portanto, capaz de fazer uma leitura mais ampla, e menos visceral, dos elementos motivadores das letras brasileiras, desprendendo-se de alguns conceitos já consolidados àquela altura¹⁰.

¹⁰ Esse texto de Osório de Oliveira foi publicado em 1939, o que determina também uma relativa distância temporal dos elementos históricos que formataram as origens do romance de 1930. A obra do autor português constituiu uma referência para o estudo da literatura brasileira consolidada e reconhecida na época, inclusive por Mário de Andrade: “José Osório Oliveira, ensaísta quase tão nosso como de Portugal, com a sua *História Breve da Literatura Brasileira* [...] escreveu o mais apaixonante, o mais inteligentemente sintetizado, mais alertamente crítico dos bestiários da nossa literatura [...] é tão sugestiva, tão cheia de ideias e de pontos de vista curiosos, que embora escrita para portugueses, me parece indispensável a qualquer brasileiro” (Andrade, 1972: 165).

Há ainda um terceiro aspecto importante na referida frase, o qual se reporta a uma classe de “brasileiros conscientes”, ou seja, um público leitor crescente e cada vez mais interessado numa literatura com as características do romance de 1930. Em termos quantitativos, trata-se de um dado novo entre as elites culturais brasileiras, cujo olhar tinha sido, até os anos 1920, sobretudo, historicamente eurocêntrico. Nada mais eloquente, nesse sentido, do que o depoimento de Antonio Candido sobre o interesse e o acesso que a produção literária de Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes e outros desta geração propiciou ao leitorado ávido pelo conhecimento do próprio país:

Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia, de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife, de José Lins do Rego, a Aracaju, de Amando Fontes, a Amazônia, de Abguar Bastos, a Belo Horizonte, de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre, de Érico Veríssimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado, mas solidário (Candido, 1989:187)¹¹.

Em outra manifestação, Antonio Candido refere-se a uma espécie de missão do gênero literário na “tomada de consciência da realidade brasileira”. “Nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país” (Candido, s.d. 101), e, especificamente, em se tratando do romance de 1930, esse papel nunca, até então, havia se mostrado tão claro.

Entra em cena uma literatura de feições realistas e de vocação quase sociológica, atenta a cenários e personagens até então pouco contemplados por nossos escritores: o migrante nordestino, a temática da seca, a decadência das oligarquias rurais e também o proletariado nascente, a luta de classes e a miséria urbano-industrial. Além de Jorge Amado merecem destaque nomes como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Amando Fontes, Erico Verissimo, Dionélio

¹¹ Nesse texto, Candido não deixa explícito que o jovem citado seja ele mesmo. Afirmar isso é uma livre interpretação dos fatos descritos.

Machado, José Lins do Rego, Patrícia Galvão (Pagu), Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e muitos outros que, mais tarde, entrariam para os compêndios de história literária como alguns dos mais notáveis representantes do chamado “romance social” da década de 1930. Não surpreende, portanto, que tenham saído da pena desses romancistas algumas das mais expressivas interpretações da vida social brasileira produzidas a partir daquela década (Rossi, 2009: 23).

Mas... Por que esse “súbito interesse”? Novamente a perspectiva de Osório de Oliveira contribui, com seu olhar externo e capacidade comparativa, para lançar uma luz a essa questão.

O homem de letras no Brasil (o homem de letras de hoje, que se libertou do preconceito intelectualista europeu) está, de certo modo, em pé de igualdade, com o povo; compartilha, muitas vezes, dos mesmos gostos, sentimentos e ideias; tem, ou adota, muito de seus usos e costumes. Isso, simplesmente porque a cultura social é, no Brasil, mais forte que a cultura a que chamamos de intelectual, para distingui-la da cultura viva do povo, a cultura sinônimo de experiência humana (Oliveira, 1939:119).

Assim, os anos 1930 chegam para Jorge Amado oferecendo as melhores condições para que ele entrasse no universo literário: um novo mercado florescendo, um público leitor interessado nas vozes nordestinas e sua audácia juvenil de encontrar seu lugar nesse ambiente. Chegando ao Rio sem nem mesmo ter o diploma do Ensino Médio, Amado procura logo dar vazão à sua ambição, com urgência em operar transformações amplas sobretudo no que dizia respeito à literatura até então praticada. Nesse movimento, era fundamental destruir o que estava pronto, desestruturar o que estava certo, questionar padrões consolidados e produzir uma nova voz. Ao tomar posse da Academia Brasileira de Letras em 1962, Amado refere-se ao seu comportamento e ideias daqueles primeiros tempos:

Minha geração, surgida na onda de um movimento popular e armado, tinha algo a dizer de ardente realidade e esperança profunda. Nossos

corações, apertados diante de nosso país e nosso povo despojados de suas riquezas, entregues aos apetites estrangeiros, humilhados em sua grandeza [...] Pegamos das armas ainda imperfeitas e declaramos guerra contra tudo o que nos parecia representar este passado, inclusive a Academia Brasileira de Letras (Raillard, 1992: 62).

2.1. *Propostas e Conflitos de uma Literatura Emergente*

O jovem Jorge Amado, no começo de década de 1930, inaugura sua obra com *O País do Carnaval*, apresentando algumas características identificadas com esse momento de transição em que se declara “guerra contra tudo o que nos parecia representar o passado”. Mas se trata de uma obra hesitante, identificada como inquietação de “querer e não saber como” – e convenientemente associada ao livro *Inquietos*, de Luís Delgado.

Assim pode-se dizer houve um marco poético no início da década de 1930, consolidado por essas duas obras que operam como referências para alavancar novas propostas, ainda que estejam ambas nos limites rudimentares da fatura artística. Trata-se de uma baliza importante porque já lança luzes sobre o potencial protagonismo de Jorge Amado no movimento do Romance de 1930 que então se inicia. É o suficiente para colocar em discussão novas possibilidades de realização artística e trazê-las para o centro da discussão a respeito de uma estética na qual se adotam critérios flexíveis em relação a uma suposta qualidade literária até então praticada. Marques Rebelo, que também se revelava para a literatura naquele momento extrai aspectos positivos desse confronto geracional.

[...] A característica da geração que surge é o máximo desprezo pela literatura no sentido pejorativo que atualmente se emprega. Jorge Amado, em *O País do Carnaval* [...], não foge a esta nítida característica, pois todo o seu romance é um combate constante aos tipos artificialmente intelectuais que acreditam na ação como consequente da cultura livresca (a pior, quase sempre sentimental, não raro mistificante) e de atitudes poéticas (Rebelo, 1932: 16).

Curiosamente, ao escrever sobre a obra de Marques Rebelo, numa espécie de diálogo tardio, Jorge Amado faz uma autodefinição de seus próprios recursos literários. “[...] Marques Rebelo escreve bem, muito bem mesmo [...] é um dos fatores de sucesso de Marques Rebelo. Os escritores de sua geração, que é a minha também, pouco ligam à forma, muito mais interessados no que vão dizer, do que no modo como o dizem. Exagerou-se até essa tendência” (Amado, 1932-a: 1). Esse posicionamento do autor baiano lança luz sobre as particularidades e urgência do momento literário que se vivia então. A “pouca atenção à forma”, mencionada por ele, pode ter dois tipos de leitura, que não são excludentes. Obviamente, ele quer elogiar a excelência literária de Marques Rebelo que, de fato, notabilizou-se pela qualidade estilística de sua obra. Mas há uma segunda leitura. Naquele momento, a “boa literatura” era representada pelo academicismo, pelas estreitas amarras da “boa” linguagem, pelos textos ornamentados, prolixos e excessivamente adjetivados.

Mas, se logo na primeira obra de Jorge Amado já são visíveis algumas transformações do padrão estético, nem sempre elas serão tidas pelos críticos com esse sentido transformador apontado por Marques Rebelo. E, ao longo desses primeiros anos de atividade, o próprio Amado confunde-se às vezes na avaliação de sua própria poética, considerando-a, de certa forma, uma expressão de má qualidade da literatura ou uma “poética antiliterária”.

Em artigo em 1932, quando tinha apenas um livro publicado, Jorge Amado comenta a obra de Rachel de Queiroz que, àquela altura, lançava seu segundo romance, *João Miguel*, após o vigoroso impacto, bem-sucedido, de *O Quinze*. E, de maneira aparentemente muito espontânea, define o tipo de literatura que “eles” (referindo-se à nova geração) estavam praticando, manifestando certa ambiguidade em relação à própria estética adotada.

Rachel é o caso raro de uma escritora de talento que venceu nessa pitoresca terra [...] foi capaz de colocar nas páginas de um livro, uma grande dor sem prejuízo da literatura [...] talvez não seja um livro para meninas do “Sion”, mas é uma obra para as elites brasileiras. Rachel de Queiroz procurou livrar-se, nesse romance, da literatura, o mais

que pôde. É uma das tendências desta geração o absoluto desprezo pela literatura. É uma geração que está vencendo sem escrever bonito” (Amado, 1932-a: 32).

A contradição, muito eloquente daqueles momentos de transição de dúvida e crítica, é evidente no texto, quando Amado, por um lado, escreve “uma grande dor sem prejuízo da literatura” e, por outro, mais à frente, refere-se à tendência da geração de “absoluto desprezo pela literatura”. O que ele quer dizer, em outras palavras, é que há uma nova literatura que despreza a antiga, caracterizada pelo academicismo, pela preocupação com uma beleza ornamental, pela estreiteza do conteúdo e por excessos discursivos.

Em 1936, Gilberto Freyre, referindo-se ao conjunto de obras da década de 1930 produzidas até então, escreve: “se deu de repente, entre nós, uma predominância do forte sobre o belo; do próprio feio sobre o bonito” (Freyre, 1936: 16). Longe de se tratar de um rebaixamento, a observação do autor de *Casa-Grande & Senzala* constata a prática não apenas de uma “causa” social, mas também de uma proposta estética, uma mudança de padrão, em que se observaria uma confluência entre literatura, sociologia, economia, história e biografia (*Idem, ibidem*). A esse conjunto de características deve-se somar também a capacidade de tais homens de letras, em especial Jorge Amado, de se lançar em “terra desconhecida”, ou seja, o desafio de praticar uma arte nova em todos os sentidos, conteudísticos, estéticos e formais, na qual a preocupação com o gracioso, o correto e o bonito ficaria em segundo plano.

De uma forma mais apaziguada, Bueno desenvolve o tema ao destacar que certas convicções da geração anterior, muito influenciada por Anatole France, com destaque para o esteticismo e para o afastamento da realidade, não conduziram a nenhum tipo de transformação e, portanto, não serviriam para a geração emergente em 1930 (Bueno, 2015: 107). Tendo isso em vista, quais seriam então mais especificamente os recursos transformadores, os agentes do “feio”? O próprio Bueno explica, pouco adiante:

[...] o que predomina é uma linguagem coloquial, sem enfeites, [...] exatamente o tipo de solução que prevaleceria no romance de 1930. [...] Contribui para isso, [...] o fato de o diálogo ser a forma por excelência de sua construção, o que faz com que a linguagem falada

invada, a todo o momento, os domínios do narrador (Bueno, 2015: 112).

Esse é um dos aspectos estéticos inovadores da nascente obra de Jorge Amado que dá o tom ao Romance de 1930. Mas não é o único. Há uma aproximação ao público operada por meio da variante linguística empregada, da estruturação da narrativa e da construção empática dos personagens.

Usando termos populares, construções gramaticais do falar cotidiano, empregando palavrões, dando foros literários a um léxico africano ou híbrido, Jorge Amado realizou na prática e em larga escala os ideais que o modernismo brasileiro tanto defendera, no sentido de valorizar uma linguagem nacional (Machado, 2012: 109).

Especificamente sobre “os ideais do modernismo brasileiro”, Jorge Amado, e outros artistas de sua geração, sustentam certo ar de supremacia, pois se colocam na condição de terem transformado as propostas de 1922 em arte de fato. Ainda que não se queira entrar no mérito dessa questão, é incontestável que a linguagem literária, os diálogos e até, numa análise mais detalhada, as próprias palavras adotadas, principalmente em *Cacau*, procuram retratar muito mais fielmente, isto é, com mais matizes e recursos, a voz popular. Esse aspecto é comemorado por Jorge Amado triunfalmente.

(...) os modernistas não conheciam essa língua e queriam escrever uma língua falada pelo povo brasileiro, mas eles não conheciam realmente essa língua. Enquanto que nós, os escritores de 30, conhecíamos esta língua falada pelo povo brasileiro e nos foi possível recriá-la literariamente, fazendo com que hoje a literatura brasileira seja realmente escrita no português falado pelo povo brasileiro (Amado, 1971: 20).

Essa “apropriação” da capacidade única de reproduzir a linguagem popular se revela uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que populariza a narrativa, oferecendo elementos atraentes e criando uma identidade com seu público leitor, rebaixa uma

aludida qualidade literária e produz uma marca indelével: a de um escritor rudimentar, incapaz de sofisticar-se.

Esse é um dos aspectos mais importantes na caracterização do movimento de 1930 e, especificamente, da obra de Jorge Amado: a confortável ousadia de incorporar e recriar a linguagem popular do nordestino nos diálogos e até mesmo em algumas passagens da narração e descrição, sem comprometer em definitivo as estruturas básicas da norma culta, adotando, assim, um “colorido” idiossincrático ao fazer literário.

A revolução estética de 1922 propicia ao autor [Jorge Amado] régua e compasso expressivos, abrindo-lhe a perspectiva da linguagem desabusada, império da oralidade, além de mostrar o caminho dos estratos recalcados de nossa formação cultural, que até hoje fornecem matéria-prima a suas narrativas (Duarte, 1996:20).

Tal aspecto, inclusive, revela-se como um dos que justifica a popularidade da obra de Jorge Amado desde os primeiros momentos – característica que, aliás, se estendeu, sempre muito sólida, em toda a sua produção nas décadas seguintes. Recuperando uma vez mais a formulação sintética de Candido, tratava-se de “romances feitos com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida” (Candido, 1989:187)¹².

De acordo com esse raciocínio, uma das “novidades” que Jorge Amado apresenta, hoje considerada absolutamente prosaica, é o uso de palavrões, palavras chulas, expressões consideradas “pouco literárias”. É com naturalidade, visando à produção do efeito de real, que o autor descreve uma vila de operários: “Saindo da fábrica atravessava-se uma ‘pinguela’ sobre um ribeiro e chegava-se à vila ‘Cu com Bunda’, moradia de quase todos os operários. Um grande retângulo, no qual o fundo das casas se encontrava. Daí o nome pitoresco que lhe havia posto” (Amado, 1974: 131). Se essa linguagem podia, na época, e até depois dela, ser motivo de censura moral, ou até de impingir-lhe um

¹² Conforme se analisará mais adiante, muito além da atraente oralidade de Jorge Amado, há outros fatores que justificam a sua intensa popularidade logo nas primeiras obras. Havia um sonho em pauta no qual o segmento letrado da sociedade estava, naquele momento, na beira dos anos 1930, interessado: “[...] Amado quer pegar o sonho com as mãos, para com elas fazer a literatura do oprimido” (Duarte, 1996: 18).

rótulo de mau escritor, Jorge Amado assumia plenamente tal ônus, esquivando-se das críticas e se aproximando do leitorado.

Meus livros têm palavrões, sim, pois meus personagens falam como fala o povo com o qual vivi nas fazendas de cacau e nos casarões coloniais da Bahia. Mas não são romances maliciosos e picantes que divertem a sensibilidade gasta destes leitores gordos ricos. Dando um balanço em artigos, cartas e referências posso afirmar que meus livros são lidos de preferência pelas camadas mais jovens de leitores (Amado, 1934-d: 2).

Se a maioria de seus leitores era de fato oriunda das “camadas mais jovens” não se pode afirmar com certeza. Em tal artigo, o autor está na defensiva em relação ao uso de palavrões e, ao mencionar a preferência dos mais jovens, procura enfatizar a sua proposta de uma literatura “nova”, transformadora, indiretamente apontando o dedo para os seus críticos, chamando-os de velhos ou ultrapassados. Nesse momento, em 1934, depois de ter publicado suas duas primeiras obras e ter conquistado um espaço substancial nas revistas e jornais de literatura, o autor, com 22 anos, sente-se completamente à vontade para pontificar sobre o que a juventude quer e espera. “O palavrão é necessário, é um desforço, um desabafo, chega mesmo às vezes a ser um elemento lírico” (Mendes, 1933: 317), escreve o crítico Murilo Mendes, que não se caracterizava exatamente por suas posições ousadas. Ao expressar uma opinião positiva sobre o uso de palavrões, o poeta abre a possibilidade de aceitação dessa linguagem no bojo das transformações literárias que se operam. O fato, no entanto, é que a incorporação de expressões populares, chulas e desavergonhadas (no bom sentido) é naturalizada ao longo de sua obra e adiciona mais um elemento de confronto com seus intérpretes.

A linguagem coloquial, a oralidade contraposta ao rigor da gramática e do vocábulo, presente nas falas dos personagens trabalhadores e populares de Jorge Amado viria reforçar sua imagem de “escritor revolucionário”, para o bem ou para o mal (Palamartchuk, 2013: 146).

De fato, o aspecto “para o mal” abordado por Palamarthuck se revela verdadeiro porque, associado com o termo “revolucionário”, cria uma porta de entrada aos críticos que se recusam a enxergar a contribuição estética que o jovem Jorge Amado oferece nesse momento, obnubilados pela necessidade de entender sua obra como proselitismo ideológico. Já o aspecto “para o bem”, associado também ao termo “revolucionário”, diz respeito às proposições inovadoras que caracterizam o registro linguístico dessas obras iniciais do autor. Mas, acima de tudo, é inegável o poder de atração que Jorge Amado consegue exercer, já em suas primeiras incursões literárias, sobre o público. Ele teria “em si um tal dom de simpatia que irá se tornar povo e, pela primeira vez, o povo irá poder expressar-se na literatura brasileira com personalidade própria” (Bastide, 1972: s/p).

A linguagem coloquial que emana do povo, sua oralidade indomável, inculta, subverte o padrão da literatura acadêmica e das frases ornamentais, e, portanto, pertence ao universo do “feio”. Mas há outros aspectos a se considerar e, de novo, Bueno sinaliza:

O narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior à de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua. Essa [...] talvez seja a maior contribuição desse romance do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 [...] eles souberam plasmar uma língua nova, conseguiram uma solução que, em linhas amplas, continua válida até hoje para a ficção brasileira (Bueno, 2015: 156).

A verdade é que há uma proposta inovadora em curso que, independentemente da consciência de seus agentes a respeito dela, mostra-se sólida: há um caminho de transformação literária que parece atender ao impulso do leitorado pela representação de uma realidade verificada, ainda que seja “feia” – ou por isso mesmo. Muitos anos depois, em 1971, num curso que conduziu como professor convidado pela Pennsylvania State University, cujas palestras foram reunidas em livro, Jorge Amado elaboraria uma reflexão mais aprofundada sobre essa transformação:

Os romancistas, a partir de 30, focam a vida rural brasileira numa descrição extremamente crítica da sociedade feudal, da sociedade

patriarcal. Estamos longe do bom senhor generoso, afetuoso, o pai de todos aqueles que trabalham suas terras. Estamos diante realmente aí do grande proprietário rural em toda sua complexidade. Já nem todas as mulheres são belíssimas – algumas são e outras são as camponesas duramente trabalhadas. Os trabalhadores já não são aqueles seres felizes, protegidos, e garantidos em sua vida. [...] Por outro lado marcam também o começo de uma luta contra a sociedade, contra o monopólio da terra, contra a exploração da terra monopolista, a exploração da terra feudal, latifundiária (Amado, 1971: 44).

A proposta de um compromisso explícito com a retratação da realidade nacional realiza-se por meio do trabalho da geração de autores que surge, ainda muito jovens, no princípio da década de 1930. O significado desse movimento geracional merece uma observação enfática de Antonio Candido:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração dos anos de 1930, de certa forma, inauguraram o romance brasileiro porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior... (Candido, 1961: 41).

Essa forte afirmação de Candido de que os romancistas de 1930 teriam, em certo sentido, inaugurado o romance brasileiro é um eloquente reconhecimento das transformações propostas, baseadas num conjunto de elementos que promovem conflitos com a prosa romanesca praticada até então. E justamente esses novos elementos literários permitem constatar as conquistas de caráter estético que fincaram raízes indeléveis em nossa literatura, rompendo limites, ampliando horizontes e determinando aquisições perenes de amplitude cultural.

[...] a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem. Tal análise aparece-nos, ainda hoje, como essencialmente correta. É fato que a década de 1930 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura

brasileira. Na poesia bastaria lembrar a qualidade dos dois estreantes (em livro) de 1930, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, acrescentando ainda que o período tem *Remate de males*, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, além de Jorge de Lima; na prosa de ficção o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, o ponto alto atingido por Graciliano Ramos, a direção diferente de Cyro dos Anjos; no ensaio os estudos históricos e sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Mário de Andrade. Essa produção, pelo alto nível que atinge, coroa sem dúvida o modernismo; aqui, a vanguarda vitoriosa mostra-se no que tem de melhor e de mais completo, abarcando, além disso, o campo dos problemas sociais. (Lafetá, 2000: 31-32)

Mas toda transformação exige rompimentos críticos, confrontos e uma ação contrária às eventuais reações que possam surgir – e sempre surgem. Para aquele Jorge Amado em começo de carreira, procurando (e conquistando) seu espaço como escritor e crítico, a literatura que então se impunha estava dividida entre obras e escritores de segunda categoria e os que realmente representavam os novos ares da cultura – numa clara crítica ao academicismo então praticado, à vaidade de escritores improdutivos, e, de modo geral, às forças que se contrapunham às suas propostas. Nesse sentido, Amado não poupa sarcasmo, agressividade e ousadia para definir o que seriam os “homens de letras” na visão daquele que, ambiciosamente, destacava-se como representante autoproclamado da moderna literatura nacional. Essa não é uma causa exclusiva, ainda que ele protagonize algumas das mais ousadas críticas direcionadas aos ditos praticantes de uma literatura acadêmica, distante do leitor e ornamental.

Em artigo sobre o livro *Figueira Velha*, por exemplo, faz um elogio dúbio ao autor, Telmo Vergara: “ainda há de realizar uma obra definitiva quando se voltar para assuntos de maior força humana, de maior densidade, para assuntos mais fundos e menos literários”. No mesmo artigo, ao comentar um dos personagens do livro (o poeta Marcos), Amado aproveita para destilar suas ideias corrosivas sobre escritores que praticam poesia na vida real, atribuindo um tom claramente pejorativo às manifestações “literárias” ao definir o personagem: “[...] poeta sem ter o que fazer, poeta sem assunto

[...]. Poeta bem literato, bem literato mesmo, cheio de angustiazinhas bem calculadas, bem literárias”. E, como se não fizesse parte desse universo composto por pretensos escritores, lança seu olhar contundente para um tipo de intelectual que parece estar nas vizinhanças: “O poeta Marcos existe, sim. [...] Literário e artificial, igualzinho [...] no fundo até um bom rapaz que se formará em direito e terminará na redação de um jornal, esquecido das tragédias e pensando em arrancar um vale do gerente”. (Amado, 1935-a: 6). Ironicamente, Jorge Amado, àquela altura (1935), tinha acabado de se formar em direito e vivia nas redações das revistas literárias (Tati, 1961: 20).

Jorge Amado aproveita bem seu espaço na imprensa para fazer críticas generalizadas aos seus colegas escritores. Em 1932, com apenas vinte anos e um livro publicado (*O País do Carnaval*) exhibe sua audácia crítica, e certamente pretensiosa, ao escrever um artigo sobre o livro *Evolução da Poesia Brasileira*, de Agrippino Grieco, recém-lançado: “Decididamente, um homem desses [...] não pode ser amado num país de homens que escrevem versos chorões, louvam os discursos de todos os ministros e onde o elogio mútuo impera” (Amado, 1932-b:1). O próprio Grieco, que, juntamente com Gastão Cruls, viria a editar o segundo e terceiro livros de Jorge Amado pela Ariel, gosta desse tom opinativo e também manifesta críticas semelhantes, utilizando o termo “torre de marfim” para designar a postura do escritor que se afasta da realidade por se considerar superior a ela.

Quando eu surgi nas letras, era comum falar-se aqui no Rio em torre de marfim [...]. Torre de marfim era o sítio em que os poetas puros, os artistas puros se metiam dia e noite, perto dos astros e longe dos contatos com a multidão repelente que cava a terra ou remexia nos teares das fábricas [...]. Hoje ninguém mais se envergonha de roça pela blusa do operário, e há mesmo o perigo de cair no excesso oposto, de querer dar à blusa o tirânico prestígio dantes atribuído à toga ciceroneana e à farda agaloada. Ninguém se envergonha de gastar psicologia com a gente sem anel de grão ou títulos de nobreza, de meter num romance caipiras e tecelões, de sair do solar e entrar no mucambo, de aludir a cozinheiras e lavadeiras que não usam o famoso colete de cetim preto de certas heroínas de Bourget (Grieco, 1933: s/p).

Distante das questões insinuadas por Grieco, Graciliano Ramos, que faz parte dessa geração, apresenta uma percepção crítica bastante incisiva da literatura acadêmica tão criticada por Jorge Amado e revela situações bastante objetivas para desqualificá-la, transitando entre o cômico e o cruel.

Há uma literatura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica casa, bem aquecida, com as portas fechadas. E se é obrigada a sair, embrulha-se, enrola o pescoço e levanta os olhos, para não ver a lama nos sapatos. Acha que tudo está direito, que o Brasil é um mundo e que somos felizes. Está claro que ela não sabe em que consiste essa felicidade, mas contenta-se com afirmações e ufana-se do seu país. Foi ela que, em horas de amargura, receitou o sorriso como excelente remédio para a crise. Meteu a caneta nas mãos de poetas da Academia e compôs hinos patrióticos; brigou com os estrangeiros que disseram cobras e lagartos desta região abençoada; inspirou a estadistas discursos cheios de inflamações, e antigamente redigiu odes bastante ordinárias: tentou, na Revolução de 1930, pagar a dívida externa com donativos de alfinetes para gravatas, botões, broches e moedas de prata. Essa literatura é exercida por cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivo para estar descontentes (Ramos, 1980: 93).

Graciliano põe em confronto duas concepções literárias que traçam caminhos diferentes e, assim, dá argumentos e consistência às transformações que a sua geração prega, não apenas como um recurso adicional, mas como uma necessidade. A necessidade do compromisso em retratar um universo em que compor “hinos patrióticos” não faz mais parte da literatura que “inspirou a estadistas discursos cheios de inflamações” e “redigiu odes bastante ordinárias”. Se fosse necessária uma missa de réquiem para consolidar a morte do academicismo completamente ultrapassado (e o nascimento de uma nova expressão artística), esse texto não poderia ser mais adequado. Mas há quem prefira objetividade, como, por exemplo, o crítico Alberto Passos Guimarães: “Por falta de um

campo sadio, a literatura burguesa agoniza. É que, com a desmoralização de seus valores, foi-se o seu conteúdo. Lidando com temas falsos (...) não poderá resistir às contradições e aos conflitos que estão arrastando as coisas do mundo para um desfecho total” (Guimarães, 1933: 288). Essa abordagem que se refere à eventual extinção de um romance descrito como “burguês” está mais próxima de um ideal do que de um conjunto consistente de princípios. Acreditar que ocorre uma diferenciação entre o romance “burguês” e um romance “proletário” é apenas um desejo e um jogo de palavras¹³. Afinal, o romance, apesar de todas as propostas inovadoras em jogo, nas quais se incluíam novas temáticas, técnicas e concepções poéticas, continuava sendo basicamente burguês – escrito e lido pela burguesia.

Há aqueles, no entanto, que não aceitavam conflitos e contradições entre as preocupações de caráter social manifestas por um escritor e o estilo de sua vida pessoal. Ou seja, não se poderia retratar a miséria, denunciar a fome e a exclusão social, se o autor desfruta de uma vida burguesa por meio da qual usufrui do comodismo e do hedonismo da vida urbana.

José Lins e Jorge Amado são soldados de outra coluna. A vida intensa da grande capital interessa-os como homens. Não os interessa, todavia, como romancistas. Jorge Amado gostará muito do Rio para viver aqui, passear na Avenida, esperar nas livrarias as últimas novidades literárias. [...] A verdade, porém, é que a gente que anda por aqui não lhes desperta, como escritores, a sua atenção os almofadinhas e as melindrosas da Avenida não são os seus personagens... Os banhos de mar de Copacabana, os bailes de Carnaval, as noites alegres dos cassinos [...] não entram nas páginas de seus livros (Muniz, 1935: 4).

Mas é importante para essa geração, protagonizada por Jorge Amado, solidificar seus preceitos e fortalecer seus argumentos. Nesse sentido é curioso o que Jorge Amado escreve sobre o então lançado livro *Lobo da Estepe*, do escritor alemão Hermann Hesse, publicado no Brasil em 1935, e que obteve grande sucesso internacional.

¹³ Considerações mais detidas sobre o romance proletário encontram-se no quarto capítulo desta dissertação.

[*Lobo da Estepe*] É o livro do intelectual diante do mundo burguês de hoje. Educado dentro da educação trágica da pequena burguesia, acreditando em tudo que não deve acreditar, preso a uma série de preconceitos, carregando uma bagagem enorme de complexos, torturado e inútil, ele se afasta de tudo e vai viver solitário a mais miserável das vidas [...]. Tragédia do intelectual de hoje. Poderia ser chamada também de comédia. Fica à vontade do freguês. (Amado, 1935-g: 222)

A postura de Jorge Amado nos artigos nos quais trata de literatura tem características muito claras. Por exemplo, admitir “humildemente” suas limitações artísticas ao mesmo tempo que, impiedosamente, critica a obra alheia, quando ela não se enquadrava nos parâmetros desta nova literatura, da qual, obviamente, um dos maiores exemplos é a que ele próprio praticava. Seus juízos e convicções literárias são tão intensos, embora estivesse em começo de carreira e não fosse ainda muito conhecido como autor e crítico, que ele não poupa a crítica feroz, nem mesmo à Academia Brasileira de Letras, até para fortalecer suas convicções. “O Sr. Gustavo Barroso concedeu uma entrevista a um jornal de Minas na qual afirmou que os acadêmicos ou eram velhos que nem sabiam morrer ou moços preguiçosos e inúteis. Talvez fosse esta a primeira coisa certa que o cabuloso escritor de cinquenta livros ruins tenha dito” (Amado, 1933-a: s.p.).

2.2. *Ênfase na Representação da Realidade*

A implicância de Jorge Amado em relação a esse academicismo superficial e, principalmente, aos autores que o representavam, não é apenas um antagonismo específico. Havia uma proposta estética no ar que aos poucos se revela e se consolida ao longo desses seus primeiros anos de atividade.

Como já mencionado anteriormente, mas não de maneira tão direta, a década de 1930, para Jorge Amado, é um tempo de explorar, viver, conhecer e divulgar diferentes aspectos da realidade nacional. E esse era também o desejo do leitor, e a maior prova disso é o sucesso comercial das obras do decênio, principalmente de seu protagonista, Jorge Amado. É a tal leitorado que Candido atribui o caminho poético praticado naquele

momento: “[...] a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade, podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista” (Candido, 1965:90).

A busca de Jorge Amado está diretamente ligada a uma demanda da sociedade pelo tipo de literatura que pratica e que vai caracterizar a proposta do Romance de 1930, cujos efeitos transformadores da estética literária acabariam por se tornar perenes.

[...] o decênio mais importante é o seguinte, de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro [...] a prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado pelo neonaturalismo e de inspiração popular visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: a decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado e Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Erico Verissimo). Neste tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e sua fraqueza [...]. Tal limitação determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história (Candido, 1965: 147-148).

Se a reflexão de Candido é feita muitos anos depois, beneficiando-se de um ponto de vista mais distante no tempo e de uma abordagem de caráter historiográfico, há observações críticas relevantes sobre o mesmo tema feitas à época, com significativa pertinência sobre as questões estéticas praticadas por essa nova geração e, especificamente, por Jorge Amado.

Em artigo já mencionado, escrito em 1936, Gilberto Freyre lança mão de sua experiência internacional na literatura para estabelecer uma conexão entre nomes

representativos no exterior e a geração brasileira que surgia, indicando uma tendência internacional que, estava se consolidando. Nesse sentido, compara Jorge Amado e José Lins do Rego a Sherwood Anderson e John dos Passos, autores americanos tidos por Freyre como praticantes de um “vigor híbrido” ou “um certo hibridismo entre o sociológico e o literário” (Freyre, 1936: 16). Essas características apontadas por Freyre se irradiam entre os autores brasileiros de 1930 e, no seu papel de protagonista e crítico, Jorge Amado impõe, de certo modo, os valores que ele mesmo pratica, determinando os parâmetros segundo os quais estes devem ser utilizados. É o que sobrevém na crítica que publica em 1933, pouco tempo depois de ter publicado o seu *Cacau*:

A primeira parte de *O Gororoba* traz um vastíssimo documentário, um material imenso sobre a vida dos operários amazonenses e sobre os marítimos... gosto da primeira parte do livro [...] apesar do acúmulo de material que poderia ser melhor espalhado. Já a segunda parte (vida dos operários no Rio) não me agrada... o Sr. Lauro Palhano torce o sentido do livro, torce a vida dos seus heróis e termina o volume em pleno socialismo cristão (amai-vos uns aos outros...). Faz o operário fugir do seu caminho de revolta para cair na conformação que os padres pregam. [...] o autor que tanto clamou contra a situação de miséria do operariado se conforma com ela (Amado, 1933-b:71).

Ou seja, ele não apenas materializa suas teses fincadas no romance social ou até mesmo num aludido “romance proletário”, mas principalmente exige que a “boa” literatura, ou a literatura transformadora, seja plenamente exercida segundo esses parâmetros, já manifestando, ainda que fosse um escritor iniciante, mas muito motivado, suas exigências de uma literatura de caráter intencional e social. No entanto, há resistências generalizadas, pautadas, entre outros aspectos, no saudosismo de um fazer literário ameaçado de morte por essa onda de realidade e preocupação social:

Estão morrendo os grandes “literatos” do mundo e os que ainda subsistem vêm de antes da guerra... A literatura de agora é social... Oratória eleitoral, história tendenciosa, religião e conhecimento, divulgação científica, economia, técnica... São valores imediatos... Não há lugar para poesia, embora haja ainda um ou outro poeta....

Conta a sociedade. E a literatura apenas lhe exprime a felicidade (Peixoto, 1932: s/p).

A atitude conservadora do crítico, escritor e médico Afrânio Peixoto não seria uma surpresa em vista de suas reconhecidas opiniões consideradas retrógradas sobre literatura (e até sobre a medicina), mas ele não está sozinho, e é de se esperar que ocorra esse tipo de manifestação diante de propostas novas, que rompem os limites consolidados. Mas ela carece de consistência e de uma abordagem mais sistêmica, como o faz Bueno;

E essa é uma qualidade do jovem Jorge Amado: por mais preso que estivesse por conta de um engajamento político que inclusive lhe servia de motor para a criação, acabava perdendo o controle das intenções tão laboriosamente defendidas em seus artigos na imprensa... Se isso é o principal fator para que seus romances tenham sido muitos vezes desqualificados nas últimas décadas, não deixa de ser, visto de outra perspectiva, o elemento responsável por sua riqueza, aquela que possibilitou uma evolução constante de sua obra no decorrer da década de 1930 (Bueno, 2015: 253-254).

Há um evidente esforço no universo literário para entender essa nova literatura que parece não se ajustar a nenhum modelo ou rótulo utilizado até então. Além de caracterizar alguns de seus aspectos, Freyre menciona, como já visto, possíveis conexões literárias entre Jorge Amado e escritores da época. Trata-se de um assunto pouco citado nos trabalhos críticos que analisam esse momento, mas já é possível encontrar manifestações claras dessa interação nos artigos publicados ao longo dos anos 1930, especialmente naqueles escritos por Jorge Amado, e até mesmo em seus depoimentos feitos *a posteriori*. Essas menções feitas por ele referem-se principalmente a autores da literatura americana contemporânea àquele momento.

Na verdade, é possível estabelecer conexões entre a literatura praticada aqui e a de outros países. Uma delas é essa busca por retratar literariamente a realidade nua e crua muitas vezes definida, tanto pelos escritores quanto pelos críticos, por uma ampla gama de palavras, tais como “realismo”, “honestidade”, “verossimilhança”, “neorrealismo” e

outras semelhantes, sem que os autores tenham, necessariamente, a pretensão de demarcar um território de gênero literário. O essencial é uma tendência que se consolida.

“A tarefa do escritor é dizer a verdade”, escreveu Hemingway em 1942. Ele já acreditava nisso havia vinte anos e continuaria a acreditar. Nenhum outro escritor do nosso tempo afirmara tão ferozmente, defendera tão teimosamente ou exemplificara tão consistentemente a obrigação de escrever a verdade... Todavia, Hemingway fez questão, quase de um modo sacrossanto, de inventar em termos do que ele sabia ter realmente existido (Baker, 1974: 63).

“Verdade” é um termo vago e impreciso, mas a intenção não é. Em Jorge Amado, essa verdade certamente diz respeito a uma abordagem diferente daquela proposta por Hemingway. Em 1935, enquanto o autor norte-americano se notabilizava pelos seus relatos de guerra, Jorge Amado escrevia sobre as relações trabalhistas numa fazenda de cacau ou sobre vida excluída dos moradores de um cortiço. Em outras palavras, independentemente da temática desenvolvida na obra de ficção, a representação da realidade, ou melhor, a verossimilhança, ou então, como preferem alguns, o efeito de realismo, confirma-se como proposta irrecusável para aquele momento. Escreve Gilberto Freyre;

Para o crítico literário J. Donald Adams o realismo não basta ao romance. No romance que não vai além da simulação do fato, que não acrescenta a essa simulação o que o crítico norte-americano chama de “visão”, Adams não encontra condições de forma de arte. É preciso que haja, no romance, a “infusão poética”, que entre nós, nos romancistas mais novos, ele encontraria em Jorge Amado, por exemplo, animando frequentemente, o seu realismo (Freyre, 1939: 2).

A proposta de se fazer um retrato supostamente fidedigno da realidade é talvez o aspecto que mais inspire confiança e convicção aos autores, principalmente em Jorge Amado, em seu empreendimento de promover uma transformação na prosa romanesca de então – tanto nos resultados como nos métodos de criação. Em 1935, Jorge Amado

publica uma espécie de balanço de seus primeiros anos como autor, já com quatro obras publicadas.

Para um sujeito que como eu que não tem nenhuma imaginação, o romance tem que ser tirado da vida real... Começo então a recolher material, o plano vai se transformando à proporção que o material vai aparecendo. Quando já estou com as gavetas cheias de material e o cérebro cheio de personagens ainda em estado de gestação, organizo uma espécie de plano definitivo... Os personagens é que dirigem o livro, é que fazem o plano. Eu estou somente gozando, discutindo com eles, querendo impor coisas que eles não aceitam e termino sempre por concordar (Amado, 1935-d: 91-93).

Convém destacar algumas ideias contidas nesse depoimento conectadas diretamente com a busca incessante pela representação da “vida real”. A primeira delas centra-se na prática de “colher material”, o que significa ter contato mais direto com a realidade abordada pela obra. Ou seja, interagir com o povo, com sua linguagem, ambiente, comportamento, cultura, problemas e soluções. O que seria hoje, quase um século depois, uma atividade corriqueira, praticada profusamente por escritores brasileiros ou estrangeiros, a “coleta de material”, naquele momento, causava espanto – e era motivo de debate, de incursões técnicas e julgamentos precipitados. Surpreendentemente, buscar informações *in loco*, mediante a ida do autor aos locais onde se passa a obra, conhecer moradores, seus costumes, sua linguagem, é um método de trabalho e criação que levantava “suspeitas”: será que isso é literatura? Nada melhor do que conhecer a opinião de um confrade:

O autor examinou de lápis na mão a casa de cômodos e munuiu-se de anotações, tantas que reproduziu, com todos os erros, uma carta em que se agencia dinheiro para igreja, uma notícia de jornal, um recibo e um desses escritos extravagantes que as pessoas supersticiosas copiam, com receio de que lhes chegue desastre, e remetem a dez indivíduos das suas relações. Esse amor à verdade, às vezes prejudicial a um romancista, pois pode fazer-nos crer que lhe falta

imaginação, dá a certas páginas de *Suor* um ar de reportagem.
(Ramos, 1980: 94)

É curioso como a busca por retratar conteúdos da realidade, de acordo com uma proposta poética, leva os autores, tanto Jorge Amado como Graciliano Ramos, dois notáveis criadores de personagens, ambiente e temas, a reconhecer que esse método visa a suprir certa “falta de imaginação”. Será que a imaginação se manifesta somente quando se volta para situações e personagens inverossímeis? Ou será que a literatura somente pode ser considerada como tal se vier “de dentro da alma”? Se essas perguntas parecem inadequadas, porque afinal não são essas questões que definem o fazer literário, na época havia quem respondesse “sim” para ambas, e seria de se esperar que esse tipo de postura já não existisse em nossos dias. Mas existe. Afrânio Coutinho, por exemplo, é resistente à ideia da “coleta de material” (entre outras) na extensa obra que dirige, e é publicada em 2001. Nela, recorre a Olívio Montenegro para criticar tal prática (relatada explicitamente por Jorge Amado no prefácio da primeira edição de *Jubiabá*). “Pensávamos que o material de uma obra de ficção era material que viesse ao autor sem ele procurar, que lhe entrasse pelos sentidos como o ar nos entra pelos pulmões” (*apud* Coutinho, 2001: 366).

Essa ideia dá a sensação de que foi concebida no século XIX brasileiro. Pode-se até compreender que o escritor e jornalista Olívio Montenegro acreditasse que a obra de ficção fosse fruto de uma espécie de *insight* místico porque, afinal, ele testemunhou a produção realizada nos anos 1930, adotando uma postura resistente às transformações que ocorriam. O que surpreende é que esse tipo de resistência tenha sobrevivido em publicações do novo milênio. Mas, por outro lado, a interposição dessa resistência permite especular que, afinal, o problema não é o método, mas sim o conteúdo. Trata-se de uma oposição à literatura engajada, comprometida em retratar espaços e personagens não pertencentes àquela literatura acadêmica e bacharelesca que se passa em ambientes agradáveis com personagens “do bem”. Graciliano, embora tenha citado a falta de imaginação ligada à coleta de material, desenvolve argumentos poderosos contra essa resistência.

É natural que a literatura nova que por aí andam construindo se ocupe com ela. Sempre vale mais que descrever os lares felizes, que não existem, ou contar histórias sem pé na nem cabeça, coisas bonitas, arrumadas em conformidade com as regras, como há tempo, quando um sujeito, sem nunca sair do Rio de Janeiro, imitava a algaravia de Lisboa e procurava assunto para obra de ficção do Egito e da Índia. Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii. O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos (Ramos, 1980: 93-94).

Ou seja, se é desejável praticar a verdade, ou verossimilhança, ou realismo, é preciso, obviamente, buscar essa realidade. Do contrário, não se realiza plenamente a proposta. A realidade pretendida é feita também de gritos, e não só de suspiros, é feita também de pragas, e não só de orações.

Em outras palavras, trata-se do trabalho de escritores que deixam sua zona de conforto, a vida urbana da capital do país, para buscar essa realidade distante, ainda que tenham feito parte dela em algum momento da vida – como, aliás, é o caso de Jorge Amado, nascido na zona rural do cacau. O produto desse gesto é, sem entrar no mérito, uma proposta nova de literatura, que nem sempre agrada a todos. É o caso do resistente Afrânio Coutinho, referindo-se às proposições estéticas das primeiras obras Jorge Amado.

Cacau [...] revela a mesma fraqueza do livro de estreia. Tem um evidente caráter documental [...] se fundamenta na coleta de material, na observação do repórter e do autor naturalista. Com efeito, o livro utiliza, quer a técnica do jornal, com o uso de anúncios, quer a técnica naturalista, pelo realismo cru e os palavrões (Coutinho, 2001: 369).

Parece haver uma certa precipitação nos conceitos desenvolvidos nessa observação do nobre crítico. Não se pode afirmar que a obra apresente qualquer tipo de “técnica do jornal” justificada pelo “uso de anúncios”. Ainda que, de fato, haja a reprodução de cartazes de eventos, como sessões de cinema e apresentações musicais em *Cacau* (Amado, 1974: 134, 152 -153), não será essa prática capaz de definir uma “técnica do jornal”, seja ela qual for. Até porque não existe nenhuma técnica de jornal nem hoje, muito menos na época. O mesmo tipo de análise encontra-se entre aqueles que buscam enquadrar os livros iniciais de Jorge Amado – e não só os dele, como muitos de seus contemporâneos – como “reportagem”. Esse termo, apropriado quase exclusivamente como jargão jornalístico, tem origem na palavra *report*, ou seja, “relatório”. Seu sentido no jornalismo brasileiro é a atividade de apuração de informações, feita por um “repórter”, a respeito de uma determinada pauta com o objetivo de se aprofundar num assunto, por meio de entrevistas e pesquisa, com vistas a gerar um texto que se propõe fiel ao que foi apurado e que será, antes de ser publicado, submetido a um rigoroso processo de edição por outro profissional, qualificado como “editor”. Salvo raras exceções, é assim que ocorre a dinâmica da reportagem desde principalmente a década de 1950. Na década de 1930, não havia reportagem nos jornais pesquisados. E não se pode dizer, por exemplo, que Euclides da Cunha tenha feito uma “reportagem” no livro *Os Sertões*, embora estivesse, efetivamente, a serviço de um jornal. Mas o termo reportagem permanece ao longo das décadas para designar um “gênero” literário que então surgia.

O tom de “reportagem social e quase sociológica” marcou toda uma leva de escritores que “estreadam” no decorrer da década de 1930: Rachel de Queiroz, com *O Quinze* (1930); o próprio Jorge Amado e seu *O País do Carnaval* (1931); José Lins do Rego (1901-1957), com *Menino de Engenho* (1932); Érico Veríssimo (1905-1975), com *Fantoches* (1932); Graciliano Ramos (1892-1953), com *Caetés* (1933) e Lúcio Cardoso (1912-1968), com *Maleita* (1934), entre outros. No caso específico de Amado havia uma particularidade, ressaltada em vários momentos, que sugere uma aproximação ainda mais densa com a prática sociológica e, porque não, antropológica: a coleta de dados e materiais para a produção de seus romances. É notável como o escritor

baiano, reafirmando seu compromisso com o “real”, forjou seu ato criador nos termos próprios do antropólogo que vai a campo. Mesmo estabelecendo residência no Rio de Janeiro a partir de 1930, Amado realizou constantes viagens por “cidadezinhas” do Nordeste onde teria encontrado um manancial de temas, ambientes e personagens para seus livros (Rossi, 2008: 42).

Essa análise, além do uso discutível do termo “reportagem”, também menciona a abordagem sociológica e antropológica que a geração de autores de 1930 teria empregado para construir suas obras, talvez procurando dar novos sentidos e planos analíticos ao que chamamos simplesmente “literatura”. Apegando-se à resistência descabida a métodos de trabalho como a “coleta de material”, a questão que emana da perspectiva analítica expressa acima, e que está presente com frequência no exame das obras dos referidos escritores, é o esvaziamento das qualidades literárias do movimento do qual eles fazem parte. É necessário também, nesse momento, propor uma correção importante ao texto de Rossi. Amado não “realizou constantes viagens por ‘cidadezinhas’ do Nordeste”, como afirma. O autor nasceu na região de uma “cidadezinha”, Ilhéus, no sul da Bahia, e lá voltava com certa constância para visitar seus pais, irmãos, parentes. Entre 1936 e 1937, Jorge Amado morou por alguns meses na cidade de Estância, interior de Sergipe, de onde a família Amado é originária, com o objetivo de afastar-se das ameaças de prisão que sofria devido às suas conexões com a chamada “Intentona Comunista”, ocorrida em 1935, refugiando-se numa município remoto, também com o objetivo de se concentrar no trabalho. A sua “coleta de material” resumia-se a conversar com os moradores locais, observar o ambiente, checar alguns dados históricos, segundo narra Joel Silveira, no livro *Na Fogueira: Memórias* (Silveira, 1998: 13-16) No prefácio da primeira edição de *Capitães da Areia*, Jorge Amado explica seu método, deixando claro que se trata do simples exercício de criação literária.

Sempre falei em material recolhido e muitos dos donos do romance brasileiro criticaram asperamente essas palavras. Mas nesta minha série de romances sobre a Bahia eu só me dei a liberdade de inventar, de imaginar os enredos. Não quis imaginar nem os costumes do meu Estado, nem os sentimentos dos seus homens, nem a maneira como

eles reagiam diante de determinados fatos. A isso, a ir ver como realmente vivem os baianos, chamo eu “recolher material” (Amado, 1937: s/p).

No momento em que publica esse texto, em 1937, Jorge Amado já é um autor amadurecido, bem-sucedido e bastante respeitado. Responde, então, às análises feitas até então que procuraram rebaixar a qualidade de seus primeiros livros, apoiando-se no argumento de que seus métodos não atendiam às exigências literárias então em vigor, segundo as quais suas obras seriam caracterizadas, em geral, não como ficção, mas como “reportagem” ou “documento”. Se, anteriormente, de certo modo, ele demonstrava tolerância e até aceitação a esse tipo de observação, agora, depois de publicar *Jubiabá* e *Mar Morto* – dois romances de grande aceitação crítica – ele reagia e esses rótulos. No mesmo prefácio de *Capitães da Areia*, ele escreve:

Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores (Amado, 1937: s/p).

2.3. *Romance Intencional, Social, Revolucionário: O Grito Geracional*

No entanto, essa tentativa de rotular a obra de Jorge Amado nesses primeiros anos, atribuindo-lhe características limitantes, não é a abordagem que predomina entre os autores e críticos da época. Há outras questões muito mais discutidas do ponto de vista estético que dizem respeito ao sentido da obra, sobre o qual se desenvolve uma discussão de caráter literário bastante eloquente. Um exemplo delas é a polêmica ocorrida no final de 1934 entre, principalmente, Lucia Miguel Pereira e o próprio Jorge Amado.

Tudo começa quando o autor baiano escreve uma crítica sobre o livro de estreia de Lúcio Cardoso, usando sua já mencionada técnica de afagar primeiro e depois bater.

[...] Não é apenas narrativa com belas páginas de poesia. É romance e romance bem-feito [...]. É até dos mais ordeiros livros, que pouco se afasta dos moldes clássicos do romance [...] ainda um romance branco, romance de simples literatura, o que é uma pena [...]. Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolicizantes [...], mesmo porque a sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros em outra finalidade que divertir leitores gordos e ricos (Amado, 1934-c: 2).

Parece ser óbvio que Jorge Amado se coloca num lado oposto ao de Lúcio Cardoso nas propostas literárias, nos seus objetivos e no público visado. As afirmações contundentes recebem pronta resposta de Lúcia Miguel Pereira, na época prestigiosa crítica da *Gazeta de Notícias*:

[...] A grande força de *Maleita* está justamente em não ter finalidade, em não haver, de modo algum, forçado a direção natural dos acontecimentos [...] quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancistas com essa mania de provar, de visar a um alvo, é o próprio Jorge Amado. Aliás, há silogismo na sua atitude. Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim, é que se destinam a “leitores gordos e ricos” não para diverti-los, mas para os convencer (Pereira, 1934: 16).

O que está em jogo é a intencionalidade do romance, cujo teor é discutido não apenas nessa polêmica, mas em outras situações e com outros termos – por exemplo, a validade de se praticar a “arte pela arte”. Jorge Amado dá sua resposta, escancarando a questão da posição política das obras, estabelecendo a polarização que predomina nesses tempos:

Os artigos e romances da autora de *Em Surdina* são panfletos católicos bem escritos, equilibrados, mas políticos. É evidente que não me revolto contra essa maneira de ser da ilustre escritora, como é evidente, também, que não concordo com suas ideias religiosas e políticas [...]. Acho que em qualquer lado que o indivíduo se encontre hoje tem que lutar pela sua causa [...]. Os intelectuais que não estão de um lado estão de outro. Impossível existir o indiferente. Como impossível é existir o livro sem finalidade. Mesmo porque quem não está com o proletariado está contra ele... Penso mesmo que Lúcia Miguel Pereira joga com cartas sem valor quando diz que "a grande força de Maleita está justamente em não ter finalidade" (Amado, 1934-c: 2).

A polêmica se estende por mais alguns artigos, inclusive com a participação de Augusto Frederico Schmidt, para chegar a uma trégua curiosa por meio de novo artigo de Jorge Amado publicado pouco depois, em novembro daquele ano. Nele, o autor baiano comenta as narrativas de Lucia Miguel Pereira, e sustenta que também a autora tem "intenções" na obra, especialmente ao tratar o personagem Maria Luiza (do romance *Maria Luiza*) que, sem rumo numa vida de traições ao marido, encontra seu caminho na religião.

[...] Lúcia Miguel Pereira torceu este destino, fez muito intencionalmente que esta criatura voltasse à virtude pela mão da religião. Isto é: estragou o romance para que ele servisse a uma causa [...]. É por isso que eu acuso os romances de Lucia Miguel Pereira dos mesmos defeitos que ela acusa os meus (Amado, 1934-e: 2).

O que parece ser o final da polêmica é a constatação de que ambos, e por extensão toda a geração de escritores que então surgia, têm razão ao se acusarem mutuamente. Não por acaso, a polarização se impõe como uma importante característica desse movimento literário dos anos 1930, porque, ainda que emane de crenças ideológicas antagônicas, coloca em discussão aspectos literários, de conteúdo estético e formal.

Não é à toa que Jorge Amado, [...] irá insistir tanto, a essa altura, na necessidade de subtrair o herói, colocando em seu lugar o movimento

de massas, ao passo que Octávio de Faria, por exemplo, em sucessivos artigos, insistirá no contrário, realçando a importância de o romancista contemplar os destinos individuais. É nesse ponto crucial que a diferença ideológica vai se traduzir em diferença de técnica romanesca. Nem é preciso dizer que se trata de uma falsa diferenciação, porque não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem [...] e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha (Bueno, 2015: 203).

Bueno, ao citar Jorge Amado e Octávio de Faria, expõe os dois lados mais extremos dessa polarização. De fato, enquanto Jorge Amado desenvolve a temática dos excluídos, Octávio de Faria revela preocupações da burguesia urbana. São caminhos bem diferentes, mas que surgiram da mesma fornada. Na verdade, Jorge Amado e Octávio de Faria foram grandes amigos e, segundo seus biógrafos, foi Faria quem apresentou a primeira obra de Amado ao editor Augusto Frederico Schmidt (ver mais informações no próximo capítulo). Tornaram-se rivais com o tempo e com a definição dos “lados opostos” em que passaram a se situar. Octávio de Faria combateu duramente a produção literária de Jorge Amado, mas embora seja movido por emoções do momento, há aspectos interessantes em suas críticas, como o artigo que publicou em 1933 comparando *Os Corumbas*, de Amando Fontes, com *Cacau*, de Jorge Amado – obras que naquele momento canalizavam a atenção do universo literário:

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 interessado – 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, 1933: 7-8).

Em outras palavras, Octávio de Faria afirma que, enquanto Amando Fontes apenas narra, Jorge Amado “torce”, sustentando que os fatos se narram por si mesmos e não precisariam ser direcionados e adjetivados como seria possível constatar em *Cacau*. A observação sem dúvida procede, mas não é um argumento que determina

necessariamente o mérito da obra. Jorge Amado, pouco tempo depois, em 1934, escreve um longo artigo na revista literária *Lanterna Verde*, uma das mais importantes da época, em que trata das questões poéticas da nova literatura por ele professada, numa espécie de manifesto em tom confessional.

Carrego comigo a acusação de romancista político e parcial. Confesso que me honro com isso. Sou dos que não acreditam na “arte pela arte”, no “romance impolítico”. Hoje a situação é de tal modo trágica que aquele que não está de um lado está necessariamente de outro. O conceito pode não agradar, mas é verdadeiro. Diante dos que não sabem o caminho a seguir porque ainda amam as camisas de seda a gente só pode rir. Nós somos essencialmente políticos. [...] O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, ao Deus e ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais (Amado, 1934-a: 49).

Assumir a intenção presente na obra literária não é apenas uma questão de honestidade ou de se adotar um claro posicionamento político. Trata-se, na verdade, de marcar posição no panorama da literatura do momento, de elaborar um discurso de natureza estética, tomar a frente de um movimento insurgente e, por fim, ocupar um espaço vacante. O que é justamente o que acontece:

Segundo Jorge Amado, portanto, as questões significativas que esboçavam uma distinção com relação ao “romancista burguês” ficavam por conta da técnica, do estilo e da “intenção” do escritor proletário: “fixar” as massas, supressão do herói e a “revolta” que deveria enervar a narrativa. Visto desta perspectiva, a própria concepção de enredo, enquanto encadeamento linear ou centralizado em ações de personagens de maior relevo sofria questionamentos mediante as demandas de um romance que pretendia, sobretudo, “substituir ao movimento de indivíduos [...] o movimento de massas” (Rossi, 2008: 44).

Aqui, Rossi constata que a formulação de novos parâmetros para o romance é predominantemente uma busca estética, um recurso para confrontar o romance burguês.

Assim como as situações de caráter ideológico oferecem dinamismo e finalidade ao tema, ou como Rossi coloca, permitem “enervar a narrativa”. Uma das características desse “novo romance” é a supressão do herói, que se justifica, segundo Jorge Amado, pela intenção do romance coletivo, rompendo a estrutura tradicional do romance burguês. No mesmo “artigo-manifesto” de 1934, Amado define as características do “moderno romance brasileiro”, citando a nova voz na qual incluía alguns escritores da sua geração. O principal assunto desse manifesto é a ousada, e de certo modo inviável, condenação do romance “burguês”, e a proclamação do romance sem herói e sem enredo, mas comprometido com a realidade.

[não há mais espaço para romances com] história bem contada do princípio até o fim, coisinha bem-feita, bem conduzida, provocando lágrimas em senhoras gordas na hora das passagens emocionantes. [...] O drama de um único sujeito não interessa. Interessa o drama coletivo, o drama da massa, da classe, da multidão. [...] Diante do enorme material documentário dos modernos romances daqui, ficaram dizendo que o Brasil estava sendo descoberto de novo. Realmente é José Lins do Rego a nos mostrar os engenhos da Paraíba, é Graciliano Ramos a contar dos índios, é João Cordeiro a fixar a vida dos malandros e empregados no comércio e nas repartições públicas da velha Bahia, é José Américo e Rachel de Queiroz narrando o drama da seca, é Amando Fontes a mostrar a Aracaju das fábricas e das festas populares. Mas a verdade é que todos esses romancistas estão descobrindo um Brasil trágico e esfomeado, doente e mal vestido (Amado, 1934-a: 49).

Esse romance coletivo está diretamente conectado, segundo Amado, à “descoberta” de uma realidade brasileira até então era ignorada no âmbito da literatura – por parte de seu público. E o retrato dessa realidade já não seria uma questão de escolha.

Hoje, era do comunismo e do arranha-céu, da habitação coletiva, o romance tende para a supressão do Herói, do personagem. Sei que não estou dizendo coisa nova. Mas não faz mal repetir. O personagem é sempre uma coisa inanimada que vive da vida dos que nela trabalham ou habitam. Cito exemplos daqui: em *Menino de Engenho* o

personagem não é o menino Carlos de Melo. É o engenho. Aliás, vejam *O Ateneu* e *Doidinho*. No livro de Raul Pompeia o personagem é Sérgio. Ele é o centro. No volume de José Lins do Rego tudo gira em torno do internato inclusive Carlos de Melo. No outro era o Ateneu girando em torno de Sérgio. A seca é o personagem de *O Quinze*, a cadeia o de *João Miguel*. E não são as fábricas os Heróis de *Os Corumbas*? Na *A Selva* do português Ferreira de Castro é a floresta que domina tudo, como em *Cacau* eu pretendi que fossem os frutos amarelos que comandassem os coronéis e os trabalhadores (Amado, 1934-a: 49).

Jorge Amado, nesse artigo e em outros, força uma ideia para dar base a esse pretenso romance antiburguês usando argumentos falíveis, a partir de obras de autores de sua geração, para justificar suas convicções literárias. Não se pode dizer com tanta certeza que o herói de *Os Corumbas* sejam as fábricas, quando há personagens femininos muito bem traçados por Amado Fontes. O mesmo pode-se dizer sobre Carlos de Melo, protagonista, sim, de *Menino de Engenho*, embora o engenho tenha importância fundamental na temática abordada. E até mesmo o próprio livro de Amado, *Cacau*, não é um compêndio agrícola a respeito do cacau – muito longe disso, trata-se da construção dos personagens, em alguns momentos defeituosa, que predomina em sua segunda obra. Não por acaso, a proposta acima transcrita não chega a ser bem recebida por seus confrades:

O Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo – uma classe inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade (Ramos, 1980: 95).

De todo modo, a tentativa de fazer prevalecer uma intenção pouco convincente nas obras dos autores de sua geração é caracterizada, nesse momento, menos por convicções de natureza política do que por convicções literárias. Há um descompasso entre o que

Jorge Amado escreve em seus artigos, nos quais prevalecem suas proposições estéticas, e alguns críticos que as consideram proposições ideológicas. Trata-se de uma rotulagem limitante que desperdiça a oportunidade de refletir sobre aspectos literários importantes. Ou como bem define Moacyr Werneck de Castro em artigo publicado em 1934:

Ninguém suportaria – e a burguesia muito menos – os livros de Jorge Amado, se não houvesse neles, ao lado das verdades amargas, um talento acima de discussão. O romancista revolucionário, ou pelo menos de tendência não conformista, encontra pela frente, na grande parte do público, uma careta de antipatia; e essa antipatia só é possível vencer à força de habilidade e de técnica, de muita verdade e muito talento (Castro, 1934: s.p.).

Faz sentido. Em outras palavras, o gesto de Jorge Amado de procurar uma “intenção” na obra literária é, fundamentalmente, uma escolha estética. Ele não perde de vista a sua vocação, mais do que isso, seu compromisso, com a literatura como ficcionista. Em artigo de 1934, sobre o livro *Porto da Lenha*, de Edison Carneiro, ele especifica tal aspecto:

Falta principalmente a Edison Carneiro, para ser romancista, aquela coragem para deformar a vida para criar vida, de se afastar da realidade para criar realidade. [...] Se ele perder a preocupação de fazer romance, se ligar mais os fatos, se nomear as pessoas com seus nomes próprios, teremos um documento inestimável da formação do jovem brasileiro (Amado, 1934-f: s/p).

A prática de uma literatura “intencional” é, no âmbito das circunstâncias e da revelação de uma nova estrutura social e política, quase inevitável. Assim como seria inevitável assumir um dos dois lados da polaridade que se definia. No caso de Jorge Amado, ele rapidamente adota o discurso da esquerda, abordando temas sociais que, embora tenham origem no pensamento revolucionário, não apresenta, ainda nesse momento inicial, conteúdos objetivamente ideológicos, tal como se verá nos próximos capítulos. A análise de Candido sobre essa época se mostra esclarecedora, principalmente por fornecer um quadro geral da literatura que surgia, no qual se insere Jorge Amado:

Surgem então os primeiros livros brasileiros de orientação marxista: o polêmico *Mauá*, de Castro Rebelo (1932), e sobretudo *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1934). E assim como o espiritualismo atingiu largos setores não religiosos, o marxismo repercutiu em ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram socialistas nem comunistas, mas se impregnaram da atmosfera “social” do tempo. Daí a voga de noções como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa”, “proletariado”, ligados à insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante. Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; ou simpatizantes, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego (este, ex-integralista); ou que não eram uma coisa nem outra, mas manifestavam a referida consciência “social”, que os punha um grau além do liberalismo que os animava no plano consciente, como Erico Verissimo, Amando Fontes, Guilhermino César (Candido, 1989: 188-189).

É importante notar que a análise de Candido deixa claro que não há propriamente uma ideologia consistente de esquerda, mas uma “voga”, baseada, sim, em desejos, sonhos, questionamentos, críticas sociais e busca por uma identificação com o povo. Não há uma pregação teórica ou prática dos conceitos marxistas. Nem mesmo se discute a política objetivamente, embora o ambiente seja extremamente politizado por conta da efervescência dos fatos (Revolução de 1932, Constituinte de 1934, e toda a conjunta da política internacional com o surgimento de Hitler e os prenúncios de um conflito mundial). A discussão que se trava, no final das contas, entre autores e críticos, é fundamentalmente de caráter literário.

Essa característica, no entanto, confronta-se com a definição corrente de que esses autores, e especificamente Jorge Amado, estavam tão somente “a serviço” de uma ideologia. Uma ideia que se tornou prevalente ao longo das décadas, promovendo, dessa maneira, uma espécie de injustiça crítica:

Não se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances, a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores (Bueno, 2002: 270).

Assim, o rótulo de “romance social” limita as qualidades literárias dessa voz insurgente, atribuindo a ela características ligadas especificamente à política, à ideologia e à denúncia social, pouco se detendo na análise das qualidades literárias, estéticas e formais desse rol de autores, em especial de Jorge Amado. Colocar rótulos é uma prática que se mostra sempre como um artifício didático útil para a compreensão dos fenômenos, mas, também, necessariamente reducionista, deixando espaços vazios a serem ocupados por novas visões e abordagens. E somente por essas frestas, ignoradas em favor de um didatismo pontual, é que se podem operar transformações na compreensão das manifestações artísticas.

De todo jeito, o “romance social” está impresso nas obras que Jorge Amado produz nesses anos. Mas há sutilezas que merecem atenção. Em um de seus artigos da época, Amado ilustra seu caminho literário, em termos estéticos, escrevendo sobre John dos Passos, que, no começo do século XX, se notabilizou por praticar uma narrativa transformadora ao mesmo tempo em que agregava a ela ideias de caráter social:

Talvez que esse detalhe sobre a vida de John dos Passos, a sua incapacidade de permanência num único lugar, essa viagem eterna através dos países, explique um pouco a impressão dominadora que nos fique após a leitura de cada romance desse escritor meio *yankee* meio português; o que há de maior em John dos Passos é o sentido de multidão, é a capacidade de fixar massas e não indivíduos [...] porque nesses romances o homem é uma massa, é uma soma de homens, uma classe. E no caso de John dos Passos e dos romancistas de esquerda

uma classe que grita, que clama, que ergue os braços (Amado, 1935-e: 19).

Não foi a primeira vez que Jorge Amado utilizou a palavra “grito” para definir essa voz que então surgia, uma voz de desespero, um tom alto para chamar a atenção da sociedade para os problemas sociais do país, ainda que, no caso, fossem exclusivos do Nordeste. O “grito” é emocional – não traz consigo teorias de caráter ideológico e nem proposições revolucionárias. Apresenta, em linhas gerais, enquadramento de caráter estético. Amado discorre sobre o “grito” dessa literatura no já mencionado artigo-manifesto:

O sentido de *documento*, de *grito*, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não podia deixar de acontecer. Os novos romancistas, brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditaram mais em brasilidade e em verde-amarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembleia: “o Brasil está na beira do abismo”. Isso é literatura de quem tem seis contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros. Daí essa angústia que calca as páginas dos modernos romances brasileiros, servidos todos por um clima doloroso, asfixiante. Romancistas novos do Brasil, revolucionários ou reacionários, nos seus livros vive um clamor, um grito que era desconhecido e que começa a ser ouvido (Amado, 1934-a: 49).

Aqui, há uma clara definição de uma proposta de âmbito geracional na qual todos os autores, inclusive os que se encontravam em lados opostos da polarização, compartilham do mesmo *Zeitgeist* literário dos anos 1930, tal como sintetizou páginas atrás José Paulo Paes. Parece se tratar de um movimento “natural”, “espontâneo”, determinado pelas circunstâncias e impulsos da época e pelo interesse do público leitor. Bueno divide essa manifestação em dois polos:

No presente, o que há são apenas dois tipos de literatura: a reacionária e a revolucionária. A primeira está ligada a valores burgueses e está marcada pelos seguintes traços: ausência de uma tese social, amor à tradição, apego ao individualismo liberal [...]. A segunda rompe com a linguagem canonizada pelas gramáticas e “procura levar às massas um sentido novo da vida, que só poderá se tornar realidade com a revolta dos explorados contra a minoria exploradora e depois do triunfo integral daqueles” (Albuquerque, 1934: 8). Desta concepção ressaltam duas coisas. A primeira é que ela privilegia o clima de polarização e estabelece, de cara, uma forma de avaliar as obras que é anterior a elas mesmas: seu engajamento ou não num projeto de transformação social. O segundo é que ele permite uma abertura maior, já que a arte revolucionária não precisa necessariamente centrar sua atenção na vida dos proletários (Bueno, 2015: 167).

Para se fazer uma breve incursão a essa questão relacionada à literatura “revolucionária”, é necessário promover uma reflexão ainda que ligeira a respeito do sentido dessa palavra, ou melhor, da proposta a ela atrelada. Não se pode afirmar que as obras de Jorge Amado nesses primeiros anos de sua atividade sejam revolucionárias. Há, certamente, um projeto literário de caráter transformador em termos de forma e conteúdo. Mas se há uma tendência de considerar “revolucionária” essa proposta de Amado e de seus colegas de geração – tendência essa que inspira críticas e elogios, combate e apoio – trata-se, na verdade, de uma diluição do sentido efetivo do vocábulo. Em artigo publicado em 1990, Antonio Candido prefere o termo “radical” em vez de “revolucionário”, sinalizando tendências da literatura brasileira que se adéquam à reflexão sobre a obra de Jorge Amado e a dos autores da primeira metade da década de 1930.

[...] Um dos traços fundamentais da mentalidade e do comportamento político no Brasil é a persistência das posições conservadoras, formando uma barreira quase intransponível. Pode-se chamar de radicalismo, no Brasil, o conjunto de ideias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou. De fato, o radical se opõe aos interesses de sua classe apenas até certo

ponto, mas não representa os interesses finais do trabalhador. Glosando os termos desse diálogo célebre, dir-se-ia que o radical é sobretudo um revoltado, e embora o seu pensamento possa avançar até posições realmente transformadoras, pode também recuar para posições conservadoras. Mesmo que *o pensamento chegue* a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário, em geral ele não produz *um comportamento revolucionário*. O revolucionário, mesmo de origem burguesa, é capaz de sair da sua classe; mas o radical, quase nunca. Assim, o revolucionário e o radical podem ter *ideias* equivalentes, mas enquanto o primeiro chega até a *ação* adequada a elas, isto não acontece com o segundo, que em geral contemporiza na hora da ruptura definitiva. No entanto, em países como o Brasil o radical pode ter papel transformador de relevo, porque é capaz de avançar realmente, embora até certo ponto. [...] Nessas condições o radical pode assumir papel relevante para suscitar e desenvolver esta consciência e para definir as medidas progressistas mais avançadas no *que for possível*. Digamos que ele pode tornar-se um agente do *possível* mais avançado (Candido, 1990: 4-5).

Assim, pode-se dizer que a geração de autores que então surgia, nessa primeira metade da década de 1930, era, no máximo, radical, operando suas verdades literárias na medida do possível, com o propósito de “avançar” realmente, mas até certo ponto. Jorge Amado, ao escrever *Cacau* ou *Suor*, não estava de fato propondo uma revolução, mas apenas procurando oferecer consciência da existência de uma parcela da população que, normalmente, estava alijada do centro temático da literatura praticada até então. Fez isso “até certo ponto”, o que não exclui o seu papel enquanto agente do “possível mais avançado”. Ainda que essa atuação tenha dado combustível a críticas diversas, tanto positivas como negativas, o fato é que suas primeiras obras permaneceram dentro da proposta de um pensamento revolucionário, e não de um comportamento revolucionário. Essa característica marcou principalmente a obra de Amado, mas não somente a dele.

A partir do decênio de 1930 ele [o pensamento radical] foi a primeira formulação coerente, em nível institucional, da classe média

progressista, que deste modo se exprimiu, não como cuincha da oligarquia, mas como categoria autônoma. Para muitos isso parecera ridiculamente pequeno-burguês. Mas em perspectiva histórica é muito ponderável e positivo, porque significa a radicalização da classe média nas instituições culturais, com todo o deslocamento que isto implica em relação às posições tradicionais (Candido, 1974: 6).

Mas muitos críticos não gostaram dessa tese de proposta “radical” combinada com uma ousada transformação literária. Alguns estabeleceram uma linha de raciocínio, de lógica discutível, cuja raiz está na identificação de quais seriam os “romances do norte”. Se o livro apresenta esse rótulo, é intencional, se é intencional é político/ideológico, se é político ideológico é “romance proletário” e seu autor é comunista ou socialista, como se pode notar nesta observação crítica: “Jorge Amado encaminha tudo para um desfecho já esperado [...]. A luta de classe, decorrente da consciência de classe comprova que o autor é socialista, por isto defende a consciência de classe” (Nóbrega, 2014: 223). Há uma grande tentação (ainda hoje, haja vista que a referida citação é de 2014) de buscar elementos para identificar a ideologia do autor como se assim fosse possível acumular argumentos que sustentem uma abordagem de caráter literário. Críticas com conteúdo semelhante não faltam, na época ou fora dela, chegando muitas vezes a expor uma reação emocional, conflituosa, de rejeição às propostas de Jorge Amado. Como a de Octávio de Faria, publicada em 1935, cujo principal alvo é o livro *Suor*, então recém-publicado.

O Sr. Jorge Amado não passa, aos meus olhos, atualmente, de um “literato” [...] um literato, nesse sentido em que a palavra é mal vista. Um dos muitos que existem por aí, sem dúvida. Não dos piores, mas de qualquer modo um “literato”, alguém para quem a literatura não é alguma coisa de sério e de perfeitamente limpo. Além do mais, essa literatura, de propaganda ou não, de modo algum me agrada, literariamente falando. Julgo-a mesmo perfeitamente vazia, nula [...] Pois se em *O País do Carnaval* tínhamos um romancista que ensaiava, com grande vigor, os seus primeiros passos [...], *Cacau* nos decepcionou de um modo bastante forte. O romancista em perspectiva tinha sido uma miragem. Sem dúvida, ainda restavam esperanças aos mais otimistas [...]: o inegável talento narrativo do Sr. Jorge Amado,

capaz talvez ainda de alguma coisa [...]. Mas o fracasso de *Suor* – fracasso por impotência do romancista em relação ao seu material, de grandes possibilidades – foi definitivo. Considerei desde então como uma loucura pensar no Sr. Jorge Amado como romancista. Romancista, era o que não era. Poderia continuar a fazer propaganda revolucionária. Talvez até conseguisse uma revolução [...] mas em matéria de romance, decididamente, não [...] confesso: enterrei o autor de *Suor*, como romancista (Faria, 1935: s/p).

É preciso levar em conta que, a essas alturas, Octávio de Faria já havia rompido suas conexões com Jorge Amado, colocando-se como um dos protagonistas do extremo oposto da polarização, partidário do romance intimista e psicológico, rejeitando as intenções “radicais”, no sentido utilizado por Candido, citando inclusive um comportamento “revolucionário”. Hoje é possível dizer que a argumentação de Octávio de Faria teria sentido se fosse elaborada pelo seu inverso: se *Suor* deixou algum legado foi pelas suas qualidades literárias, de romance com propostas novas e transformadoras, nunca pelas suas pregações “revolucionárias”.

Jorge Amado, nesse sentido, não está só. Além da identidade que estabelece com outros autores brasileiros da sua geração, ele está também conectado com a literatura e autores de outras nacionalidades, – de todo jeito trata-se de suas referências, próximas de alguma maneira às suas primeiras obras¹⁴. Apesar de pouco citada, a ressonância da nova geração de autores dos Estados Unidos se revela inegável. Os autores americanos desta geração, em 1930, já tinham uma obra amadurecida e conhecida internacionalmente. Suas propostas literárias atraíram muitos seguidores e chegaram ao Brasil com essa mesma intensidade.

No Brasil, a grande geração americana foi descoberta depois de 1930, a geração de Hemingway, Steinbeck, Dos Passos; um pouco depois, Faulkner, Dreyser, Upton Sinclair, Michael Gold... Todos eles foram lidos depois de 1930. Nossa geração reconhecia neles uma orientação parecida, sentíamos quase que um parentesco com, por exemplo, o

¹⁴ As matrizes específicas do chamado “Romance Proletário” do autor encontram-se abordadas no capítulo 4 desta dissertação.

Steinbeck de *As Vinhas da Ira* e de *Boêmios Errantes*, com Dos Passos em *Manhattan Transfer* (Amado, 1971: 41)

Uma análise mais detida permite identificar algumas semelhanças entre esses autores americanos e Jorge Amado, paralelo confessado por ele mesmo em diferentes oportunidades desde o calor dos anos 1930. De fato, percebem-se algumas coincidências inegáveis de abordagem, de temas e até de linguagem. Ao se referir à obra de John dos Passos, por exemplo, o romancista baiano salienta a “poesia que vem também através do olfato e que prova que a classe que sofre aquela que é dominada e que cheira mal” (Amado, 1935-e:19). Essa aproximação com a multidão “que cheira mal” e da qual se extrai “puro lirismo”, guardadas as devidas proporções, verifica-se também na literatura russa da época. Jorge Amado confessa, em *Navegação de Cabotagem*, ter se identificado com os livros de Maxim Górkí, seguindo a mesma busca por se extrair beleza de onde não se notava: “O russo é autor de minha devoção, com ele aprendi a amar os vagabundos, devorei-lhe os contos, os romances, o teatro” (Amado, 1992: 248-249).

Em outro artigo, Jorge Amado revela sua identidade com Charles Dickens principalmente no que diz respeito à intimidade que o escritor inglês conseguia estabelecer com seu público como se fosse um deles, um trabalhador comum. Destaca, antes de tudo, a popularidade do confrade inglês, capaz de se apresentar horizontalmente enquanto portador da voz do povo (para estabelecer um contrapondo, compara-o com a formalidade de um Balzac).

A minha impressão é que, se Charles Dickens chegasse à casa de um leitor, esse não mandaria botar a melhor toalha na mesa, nem se preocuparia com a cama ser dura. Trataria de aumentar o fogo da lareira e de encher os copos de rum, depois bateria na pança do romancista e conversaria com ele como se conversa com um velho amigo íntimo [...]. Ah! Se fosse Balzac a aparecer na casa de um leitor. Que torturas não sofreria esse homem! Falaria com ele como se fala com alguém que está muito longe dos homens pelo gênio [...]. Dickens desde cedo foi compreendido por todos [...] era amado em

todos as casas em que se falava a língua inglesa. (Amado, 1935: 17-18)

A busca por essa intimidade com excluídos, com os vagabundos, com o “povo que sofre e cheira mal” é assumida por Jorge Amado nas obras, nos artigos e no discurso, não apenas na época. Mas foi no começo de sua carreira que ele plantou e fez germinar essa conexão. Uma característica que lhe rendeu elogios, críticas e, sobretudo, visibilidade. O fato, no entanto, é que essa relação aproximada, associada à sua atraente narrativa e à sua capacidade de criar personagens populares, forjou uma literatura popular, capaz de ir ao encontro do gosto e do interesse do público leitor. Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos, em análise posterior do desempenho das primeiras obras de Jorge Amado, identifica esse interesse popular:

O nosso público em geral afastava-se [do documento], queria sonho e fuga. [...] A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos cais, nas fazendas de cacau (Ramos, 1953: 133).

Curiosamente, Graciliano Ramos enfatiza as qualidades de Jorge Amado enquanto prosador envolvente, como a imaginação e o romantismo, descartando as características de documento com a qual qualificavam, e ainda qualificam, as suas primeiras obras. De fato, não seria mesmo possível, convenhamos, essas obras conquistarem tanto sucesso apenas por documentarem fielmente a realidade. É preciso ter qualidades narrativas para atrair o público interessado nas características ficcionais da literatura.

Capítulo III

Os Três Primeiros Romances

Nos primeiros anos de sua atividade literária, Jorge Amado procura exhibir de modo claro os elementos pertencentes à sua poética, num processo de evolução não só consciente, mas também frequentemente manifestada nos artigos que fez publicar nos jornais e nas revistas literárias da época. Se essa trajetória foi também identificada pelos intérpretes ao longo do tempo, é no exame dos artigos da época da publicação de suas primeiras obras, escritas por ele ou por outros autores e críticos, que se torna possível obter um quadro mais preciso das propostas literárias de Jorge Amado e do impacto que elas causaram, mediante a recuperação de conceitos e tendências de suas intenções literárias e estéticas.

3.1 *O País do Carnaval*

Tudo começa quando, ao chegar de mudança ao Rio de Janeiro, então capital do País, em 1930, com apenas 18 anos, traz na bagagem a combinação de ingenuidade e energia questionadora proveniente de suas atividades literárias e intelectuais em Salvador (*ver capítulo anterior*).

Como já foi apresentado, tratava-se de uma época de grande ebulição política e cultural, sobretudo no Rio de Janeiro, e Jorge Amado, auxiliado pelo primo Gilberto Amado, passa a frequentar um grupo de caráter literário e cultural formado por colegas da Faculdade de Direito, na qual logo ingressou. Nesse grupo, estabeleceu conexões produtivas e estreitou laços com Octávio de Faria, que seria o responsável por encaminhar os originais de seu romance de estreia, *O País do Carnaval*, ao poeta e editor Augusto Frederico Schmidt (Rossi, 2013: 184). Foi a obra certa no momento certo.

Naquele momento, as edições Schmidt representavam o que havia de mais avançado no Brasil. Foram fundadas em 1930 pelo poeta Augusto Frederico Schmidt, um poeta de segunda geração modernista,

um poeta católico, que se pôs a publicar a nova literatura que surgira depois da Revolução de 1930 (Raillard, 1990: 50).

O livro, guardada as proporções do mercado da época (*ver Capítulo I*), gera um interesse surpreendente, sobretudo por se tratar da primeira obra de um escritor desconhecido e ainda adolescente.

Os exemplares de *O País do Carnaval* chegaram às livrarias nas primeiras semanas de 1932. (...) Do Rio à Bahia, do Recife a Porto Alegre, a fortuna crítica do autor imberbe reuniu ao menos duas dezenas de resenhas em páginas literárias de grandes veículos e mensários especializados (Aguar, 2018: 50).

Mas qual o motivo desse interesse? Há, em *O País do Carnaval*, uma proposta literária e temática inovadora, ou, pelo menos, uma abordagem diferenciada que explora conflitos típicos da época, estabelecendo uma proposta de identidade geracional. É o que se pode concluir por meio do artigo escrito por Dias da Costa, escritor também, da mesma geração de Jorge Amado, membro ativo da Academia dos Rebeldes, confraria literária de adolescentes que se reunia em Salvador antes de ambos tentarem a sorte no Rio de Janeiro:

Escritor integrado na sua época, evoluindo com ela, e às vezes vindo antes dela, fixou nitidamente, no seu primeiro livro, uma fase transitória de inquietação e de procura por que passou toda a nova geração de intelectuais brasileiros, sofrendo, como era natural, o reflexo da inquietação que abalava o Velho Mundo, vendo ruir depois da guerra todas as convenções que, por milagre de equilíbrio, vinham se mantendo de pé (Costa, 1934-b: 34).

Jorge Amado parece saber exatamente *o que* quer, mas não sabe *como*. *O País do Carnaval* é um reflexo dessa dúvida que, aliás, paira entre os jovens escritores nesses momentos de definição do país, pressionados pelas transformações implementadas pela Revolução de 1930. “O sentimento geral do período é de uma certeza de que não é possível ao intelectual ficar de fora, apenas observando os acontecimentos. Afinal, todo

um mundo ruiu e é preciso construir outro, melhor e mais justo. O grande problema, evidentemente, é como fazer isso” (Bueno, 2015: 105).

Não é por acaso que a palavra do momento era *inquietação*. *O País do Carnaval* materializa esse estado de espírito ao retratar um grupo de jovens com motivações intelectuais que almeja alcançar superioridade espiritual, e, de tantas procuras emuladas pelo ceticismo pós-juvenil, sobrevém a mais óbvia e antiga de todas as buscas, na qual prevalece a pergunta: a quem destino o meu amor? Resta ao personagem principal, Paulo Rigger, frustrado por ter rejeitado seu amor em função de uma restrição puramente moral, voltar-se para a última esperança da fé religiosa, num gesto patético e melancólico no final da obra.

[...]em *O País do Carnaval* [...] a solução individual, pela via amorosa, é o maior de todos os fracassos. Somente a inserção num corpo maior – uma corrente filosófica, um partido ou igreja – aponta chances terríveis para a obtenção, no final das contas, da felicidade pessoal (*Idem*, p. 111).

Bueno cita a obra *Inquietos* do hoje desconhecido Luís Delgado como sendo o primeiro a captar o espírito, “a tônica do início da década de 1930: a inquietação daqueles que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que mereça ter continuidade” (*Idem*, p.105). Nesse sentido, tal livro, ao lado de *O País do Carnaval*, procuraria representar o drama da geração de jovens letrados que então emergia, algo que se daria tanto em termos temáticos, quanto formais, uma vez que ambos os romances, optariam por narrar não as ações de uma figura central, mas a trajetória de um grupo de intelectuais imberbes (Bueno, 2002: 256-257).

Por meio de Paulo Rigger, Jorge Amado desenha o perfil típico de um jovem privilegiado da elite brasileira cuja falta de substância ideológica, ambição intelectual e consciência social produz apenas uma atitude cética, pretensamente crítica. É assim descrito logo no começo do livro:

Não tinha filosofia e fazia *blagues* acerca do espírito de seriedade da geração que surgia. Dizia que o homem de talento não precisa de filosofia. Aos vinte e seis anos, era o tipo de cerebral, quase indiferente, espectador da vida, tendo perdido há muito o sentido de Deus e não tendo achado o sentido de Pátria (Amado, 1974: 15-16)

A inquietação do personagem é semelhante à do autor, ainda que não existam semelhanças biográficas entre eles. Nesse momento, começo dos anos 1930, as perspectivas geracionais são difusas, conflituosas. Os motivos parecem anteceder a esse momento, e não são exclusivos dessa geração de homens letrados. Há uma espécie de impasse no pensamento intelectual. É o que aparenta o artigo então escrito pelo também jovem escritor Octávio de Faria, no qual observa essa mesma inquietação no romance *Alambique*, de Jackson de Figueiredo, advogado e escritor sergipano que, à época, já tinha passado dos 40 anos (e que se notabilizou por articular o movimento católico leigo no Brasil). O artigo compara o protagonista de *Alambique* com Paulo Rigger:

[...] Em ambos o herói é um desiludido, um cético que se lança de braços abertos e que naufraga porque não se satisfaz com coisa alguma, porque sempre quer mais...São, porém, romancistas de gerações diferentes, indivíduos de formação e de crenças bem diversas. Suas soluções não poderiam ser as mesmas. Jackson de Figueiredo [...] deixa bem visível no livro toda a presença de Deus [...]. Jorge Amado termina o seu romance sem nenhuma salvação para o seu herói (Faria, 1932: 6-7).

Mas é inegável que haja uma questão geracional emergente naquele momento, responsável por fazer *de O País do Carnaval* uma referência da época. Augusto Frederico Schmidt não deu, a princípio, muita atenção ao original, que recebera com indicação de Octávio de Faria, mas quando o publicou, escreveu um prefácio com conteúdo geracional marcante para os intelectuais daquele momento: “Viemos para gritar que existimos, diante de uma nação adormecida e indiferente... E assistimos melancolicamente à vinda daqueles que ainda creem que é possível gritar, que é útil gritar” (Schmidt *apud* Raillard, 1990: 61).

É possível perceber que, nesse início da década de 1930, há uma transição ocorrendo no pensamento intelectual, principalmente entre os homens de letras, algo que diz respeito a um contexto anterior à polarização que marcaria a atividade literária ao longo da década de 1930 – a ponto de, ainda em 1931, diferentes papéis e posições não se encontrarem devidamente estabelecidas e se confundirem. Bueno nota essa “confusão” lembrando que *O País do Carnaval* foi, à época, até mesmo considerado anticomunista, enquanto atribui-se a *O Esperado*, de Plínio Salgado, “tendências” socialistas (Bueno, 2015: 102-103).

Essa hesitação, ou inquietação, explica o interesse provocado por *O País do Carnaval*? Talvez. Mas há que se considerar que a obra também propunha uma nova abordagem em termos estéticos – a narrativa, os diálogos, a construção dos personagens – que se mostrou atrativa para o público leitor e para os críticos. Algo novo surgia, embora fosse arquitetado com técnicas literárias um tanto quanto rudimentares ou exageradamente espontâneas. Há um desejo incontido e revelado de confrontar uma estética pouco conectada com a representação da realidade com o emprego de soluções inovadoras, ou pelo menos, questionadoras.

Ainda que fosse difícil perceber essas tentativas de inovação, já que o olhar crítico voltava-se muito mais para as questões políticas e sociais, contaminado pelas circunstâncias (como já foi explorado anteriormente), houve quem notasse, seja quando do lançamento do livro, seja mais contemporaneamente, aspectos diferenciados na proposta literária da geração que então surgia e, sobretudo, nessa primeira obra de Jorge Amado. Há uma abordagem diferente, para não dizer “nova”, com potencial de impacto junto ao público e à crítica. Por exemplo, o uso massivo de diálogos, procedimento que marca *O País do Carnaval*, não mais se fará presente nas obras posteriores de Amado, marcadas pela presença de um narrador onisciente que conduz “explicitamente os rumos de suas criaturas” (Bueno, 2002: 256-257).

Pode-se alegar que a preferência pelos diálogos seria motivada, em certa medida, pela falta de um acervo de técnicas literárias de que o escritor, praticamente adolescente em 1931, poderia dispor no princípio de sua carreira. De fato, quando se consideram os desdobramentos futuros da obra de Jorge Amado, seus primeiros passos podem ser

tomados como tentativas experimentais de um escritor ainda em formação. Mas a verdade é que o romance teve boa repercussão e agradou a crítica, como se pode constatar pelo já referido artigo de Marques Rebelo, publicado no mesmo ano em que *O País do Carnaval* chegou às livrarias.

Tudo acontece na boca dos personagens e tudo vem através de diálogos firmes e rápidos (...). Inquieto, sofrendo pelo mal dos seus personagens, Jorge Amado, no melhor romance do ano, é um grito de alarme aos que, fugindo da vida, por medo ou por dúvida, se inutilizam sem remédio. (Rebello, 1932: 16).

Marques Rebelo, já na época, nota, como poucos, que há uma forma diferente de romance surgindo, de maneira até mesmo inconsciente, da escrita “imatura” de Jorge Amado. Ele percebe os “diálogos firmes”, mas não só isso. Ao mencionar o “grito de alarme”, antecipou, coincidentemente ou não, uma expressão que viria a ser usada pelo próprio Jorge Amado (palavra também utilizada por Schmidt no prefácio de *O País do Carnaval*) para descrever suas propostas literárias edificadas em suas primeiras obras. Proposições novas normalmente encontram resistência e dificuldades de percepção.

Se houve algum equívoco de leitura na época do lançamento do livro, foi o de se minimizar esse caráter múltiplo do romance, que não fixa muito um único personagem principal: em *O País do Carnaval* Jorge Amado [...] ensaia, é claro que num sentido muito diferente, aquilo que o obcecava algum tempo depois, e que ele tentaria resolver com *Suor*— a criação de um romance coletivo (Bueno, 2015: 111).

O esforço de entender essa proposta nova vai provocar reflexões que ganham corpo e consistência ao longo dos anos – e a distância temporal permite contextualizar esse primeiro livro no interior da obra de Jorge Amado, destacando-se elementos particulares que dão mais sentido e entendimento às suas propostas iniciais – inclusive no sentido de se tratar de um aprendizado para voos mais ambiciosos.

O País do Carnaval foi o seu romance inicial em todos os sentidos. Primeiro: foi uma tentativa de conceber e conformar uma

escrita ficcional, uma espécie de *bildungsroman* – romance de iniciação, na terminologia crítica alemã –, tanto no plano da forma como no conteúdo. Ou seja, na forma, o jovem escritor buscava aprender e apreender a técnica da fabulação romanesca, os meandros da linguagem narrativa – experimentando a tessitura ficcional, a partir da experiência acumulada em suas leituras, tentando aclimatá-la à sua própria perspectiva. Segundo: era a aprendizagem, em nível de conteúdo, de como transportar para o molde narrativo da ficção os aspectos da realidade circunstancial, presenciada, em sua própria experiência devida. Ou seja, como fazer uma literatura não totalmente de invenção, mas de transformação direta de fatos vividos, observados e documentados em ficção, com um nítido interesse social (Fonseca, 2013: 51)

Mas, naquele momento, ainda que essas reflexões estivessem distantes, o impacto do livro é inegável. “Os mil exemplares da primeira edição de *O País do Carnaval* esgotaram. Seis meses depois do lançamento, sairia uma nova edição, maior, de 2 mil exemplares”, relata a jornalista Joselia de Aguiar (2018: 52) em obra biográfica sobre o autor. A performance no mercado, considerando-se o autor desconhecido, muito jovem, e em plena década de 1930, era realmente inolvidável. Mas, ao mesmo tempo, criava o compromisso de uma expectativa sobre o jovem autor: “A boa recepção de *O País do Carnaval*, aliada a alguma dose de assombro com a precocidade do estreante [...] alçou Jorge Amado à condição de uma “jovem promessa” (Rossi, 2013, : 184). Décadas depois, o próprio autor explica, em depoimento, a acolhida da sua primeira obra:

Tenho de reconhecê-lo, quando surgiu esse primeiro livro foi muito bem recebido. Talvez até, de todos, tenha sido o que teve a melhor acolhida, a mais unânime. Depois, a partir de *Cacau*, eles sempre suscitaram polêmica... talvez porque eu ainda fosse uma criança, todos se mostraram muito generosos (Raillard, 1990: 48).

Mas não bastaria, para obter o sucesso e a receptividade que afinal Jorge Amado teria, alguns diálogos bem feitos e personagens inquietos. Era preciso muito mais, considerando-se o já mencionado sentimento geral de que não cabia mais ao intelectual

ficar de fora, isolado em sua torre de marfim apenas a observar os acontecimentos. Para desfrutar do mercado crescente, do interesse do público leitor e da crítica, era preciso dar um passo a mais, engajar-se de alguma maneira a uma proposta ideológica, ainda que fosse apenas aparente.

Não foi difícil a Jorge Amado abandonar a hesitação, adquirir convicção e ir além – atitudes que desembocaram na sua segunda obra “formativa”: *Cacau*, publicada em 1933. Foi um momento especial da literatura praticada no país, não só pela quantidade de livros importantes que surgiram no mercado, mas também pela clara identificação do surgimento de uma nova proposta literária da qual um dos mais expressivos exemplos era *Cacau*: “Os lançamentos de julho de 1933 marcaram, portanto, uma diferença forte nos rumos da literatura brasileira. Fica claro, a partir daí, que os tempos da inquietação haviam acabado... em 1933, era preciso ter a alma sob o abrigo de alguma ideologia definida” (Bueno, 2015: 199).

Cacau não foi o segundo livro de Jorge Amado. Antes dele, animado pelo “sucesso” de *O País do Carnaval*, Jorge Amado escreve *Rui Barbosa nº2*, cujo título faz referência ao protagonista, sujeito de muitos discursos e nem tanto de ideias. No livro, prevalecem diálogos intermináveis com tom intelectual e dispersivo, baseados nas conversas que o autor tinha com seus colegas e, principalmente, com Roquette-Pinto, uma personalidade conhecida, àquela altura, 1932. Roquette-Pinto viria a criar o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936) impulsionado por um então recente decreto-lei de Getúlio Vargas que tratava, entre outros aspectos, da exibição de filmes nacionais¹⁵. Jorge Amado frequentava a casa de Roquette-Pinto, seu vizinho, completamente envolvido em conversas e discussões sobre política e sociedade. Daí surgiu a ideia de *Rui Barbosa nº2*, uma continuação redundante de *O País do Carnaval*, mais redundância do que continuação. É o que escreve o próprio autor em 1934, lembrando a obra e aqueles momentos:

¹⁵Trata-se do decreto-lei nº 21.240, de quatro de abril de 1932. Entre outras medidas, tal dispositivo legal proposto pelo governo provisório de Getúlio determinava a redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura e a criação de uma taxa cinematográfica para a educação popular, a ser cobrada por metragem dos filmes exibidos. Essa última financiaria a criação de um órgão técnico, “destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural” (BRASIL, 1932).

O respeito me impediu de fazer Roquette-Pinto personagem de um livro tão besta e também uma certa piedade para com os heróis. Esses heróis eram os sujeitos mais conversadores do mundo. Conversadores não é bem o termo. Discutidores fica melhor. O livro era quase um diálogo. Os personagens discutiam acerca de tudo e de qualquer coisa. Desde o destino do mundo até cor dos olhos de uma certa Elisa que era a heroína [...]. Pior que literatos, eram criaturas literalizadas, sem nada de humano (Amado, 1934-g: 3)

O trecho acima traz não só uma autocrítica do autor ao livro que nunca foi publicado, mas também reflete o clima que existia naquele momento entre aqueles jovens que se agrupavam para o exercício intelectual, ainda não exatamente produtivo. Nesse mesmo artigo, Jorge Amado descreve “monumentais feijoadas” em que se reuniam jovens críticos e autores (como o poeta Raul Bopp e o crítico e escritor Heitor Marçal). “Nossa maior ambição era penetrar na casa de Roquette-Pinto e conversar com o sábio” (*Idem, ibidem*).

Essa fase da vida de Amado, intimamente relacionada com a produção do seu segundo livro, tem importância para a sua evolução literária baseada justamente no fracasso do título em questão. Os originais foram apresentados ao editor Gastão Cruls, que dirigia o *Boletim de Ariel* e publicava autores brasileiros pela Editora Ariel. E a obra não suscitou maior interesse além da expectativa natural que se tinha pelo autor promissor de *O País do Carnaval*. Esse caldeirão de discussões e reflexões caracterizaram essa transição que, afinal, vai gradualmente consolidando ideias. “*Rui Barbosa nº2* era na 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 que se começava publicar” (Raillard, 1992: 48).

3.2. Cacao

Em 1932, as ideias de caráter ideológico começaram a fervilhar em Jorge Amado e, com a ajuda de Rachel de Queiroz, dá um passo decisivo em sua formação pessoal e, como decorrência, de escritor: engaja-se na Juventude Comunista, a ala juvenil do Partido

Comunista Brasileiro, responsável pela criação da União Nacional dos Estudantes em 1938, na qual Jorge Amado permaneceria filiado até os anos 1940.

Com certeza, o ambiente, as relações pessoais e adesão à Juventude Comunista influenciaram a obra seguinte de Jorge Amado. Não se pode dizer que já nesse momento o autor estaria disposto a promover uma revolução comunista ou mesmo estar submetido aos critérios autoritários do partido. É ainda um momento de transição, embora já estivesse delineando um caminho.

Cacau, o seu segundo livro, é já de uma época em que o autor, representando sempre a sua geração por ser um dos seus expoentes, encontra uma vereda para onde se dirige, embora ainda um pouco indeciso e um pouco às cegas (Costa, 1934-b: 34)

O livro, publicado em 1933, provoca uma grande repercussão, não só no público leitor como também na crítica – ambos admirados, antes de tudo, com a precocidade do autor de 21 anos capaz de produzir uma obra impactante, muito além de qualquer julgamento do seu mérito.

Em relação à crítica, o primeiro “detalhe” do livro que “impactou” diz respeito à nota de abertura do romance, já tantas vezes discutida e apresentada em artigos acadêmicos – inclusive nesta dissertação. “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, 1974: s/p). Os críticos e intérpretes da época buscaram caminhos mais ou menos comuns para entender essa frase e acabaram consolidando algumas conclusões que, ao longo dos anos, também se imiscuíram nas críticas acumuladas ao longo das décadas. Há, por exemplo, a interpretação de que a pergunta “Será um romance proletário?”, na verdade, seria uma afirmação e não uma dúvida, o que contradiz uma regra gramatical básica. Essa questão será aprofundada no capítulo seguinte, o quarto, com o debate específico sobre o “romance proletário”. Mas há outro detalhe importante nesse texto. É o conceito de honestidade que produziu um certo constrangimento à época. Afinal, quando se evoca uma “literatura honesta”, pressupõe-se naturalmente que há uma literatura “desonesta”, ainda mais porque ele

agrega a expressão “com um mínimo de literatura”. Em outras palavras, Jorge Amado afirma não só que há uma literatura desonesta, mas, principalmente, que a prática da honestidade não convive com a literatura. Essa afirmação autoriza os intérpretes a considerarem a obra um texto “jornalístico” ou um “documento”, quando, na verdade, *Cacau* é obviamente um romance ficcional, com técnicas próprias de narração, diálogos e criação de personagens – sem necessariamente se entrar no mérito de suas qualidades e defeitos. Essas questões promoveram um debate aguçado na época, o que de certa forma valoriza o livro e suas propostas inovadoras.

Quando Jorge Amado fez aparecer seu segundo romance, a atividade da crítica literária brasileira voltou-se para o romancista e o romance com uma agitação quase nunca vista entre nós. Quem é esse rapaz de vinte anos que levanta toda a inércia de nossos críticos? Que livro é esse que uns classificam de marco e no qual outros não querem perceber nada de mais, embora contra ele se levantem com toda paixão? [...] Se revelava um romancista diferente, cru, desabusado, mas cheio de uma rebeldia que agradava, porque no seu livro não se respira um ambiente de mofo e de frases feitas, mas pelo contrário, ali estava um campo muito claro e muito cheio de ar, onde passeava a poesia, ao lado do material humano, mostrando que ambos podem sempre estar juntos, sem necessidade de artifícios estranhos (Tavares, 1936: 239)

Ao mesmo tempo, os temas desenvolvidos na obra provocam reações intensas. Há de se considerar que, àquela altura, começo dos anos 1930, já se desenhava a polarização entre escritores, fruto de circunstâncias políticas e culturais, em que os extremos colidiam. Com *Cacau*, Jorge Amado se posiciona claramente à esquerda, ou seja, adepto de um romance engajado, social e intencional, em oposição àqueles que buscavam uma literatura intimista e psicológica. Um desses foi Octávio de Faria, amigo de Jorge Amado, um dos responsáveis pela publicação de *O País do Carnaval*, próximos ainda, mas situados nos extremos opostos desta polarização. Essas circunstâncias revelam-se importantes para compreender a crítica que Octávio de Faria faz a *Cacau* pouco depois de o livro vir a público.

O que significa esse *Cacau* que o autor parece duvidar que seja um “romance proletário”, esse *Cacau* onde todos os “de cima”, os ricos, são maus e onde todos os “de baixo”, os pobres, são bons, esse *Cacau* que prega a revolta, a revolta de todos os “explorados”, de todas as vítimas, inclusive aquelas que o lirismo-dezoito anos do autor congrega em torno da “rua da lama”? (Faria, 1933: 7-8)

O “outro lado” da crítica, mais situado à esquerda, também se manifesta procurando dar outra “coloração” na abordagem com que o autor descortina a realidade dos trabalhadores das fazendas de cacau. O artigo foi escrito por Dias da Costa que, como já vimos, também era amigo de Jorge Amado desde os tempos de Salvador.

Cacau não é ainda um livro de reivindicações. É um livro de revolta. Essa revolta, aliás, já lavra surdamente, instintivamente, ainda indefinida, sem forma, lá muito no fundo do cérebro dos Colodino e dos Zé Cordeiro [...]. *Cacau* é o verdadeiro livro brasileiro, de personagens do Brasil, cenário do Brasil, linguagem do Brasil [...]. Quem preferir intrigas banais de salões envernizados não leia *Cacau* [...]. Não é um livro para narizes nem para cérebros de senhoritas [...]. Não serve para essa gente. (Costa, 1934-a: 36)

É curioso notar que ambos os artigos acima reproduzidos em parte, utilizam o termo “revolta”. Enquanto Octávio de Faria afirma que o livro “prega a revolta... de todos os explorados”, Dias da Costa diz que o livro é de “revolta”, mas não de “reivindicação”. Por meio de uma interpretação conjunta desses dois textos, faz-se possível deduzir que há um elemento diferente na obra (talvez transformador?), uma revolta, com conteúdo até mesmo estético, mas despojado de uma ideia específica, de uma “reivindicação”. A par dessa discussão, no entanto, há o reconhecimento de que o livro revela qualidades literárias a despeito das discussões e polêmicas sobre a intencionalidade do romance.

Cacau foi muito discutido. Críticos de direita negavam e ainda negam a literatura de finalidade revolucionária do *Cacau*. Só em uma coisa todos estiveram de acordo. Foi no reconhecer em Jorge Amado grandes qualidades de romancista, romancista que soube tirar do real,

do vivido, a poesia e ação que bem combinadas fizeram do *Cacau* um bom romance (Jurema, 1934-b: 331)

Um olhar voltado para os aspectos literários presentes nessa obra, deixando em segundo plano a alegada ideologização do autor, oferece reflexões produtivas relacionadas ao surgimento de uma expressão literária transformadora, da qual *Cacau* coloca-se como um dos representantes, e acaba por valorizar, assim, um momento particular de evolução estética e poética de nossa literatura – independentemente do mérito literário que possa ou não ter. É possível identificar esse esforço de reconhecimento, por exemplo, em trabalhos mais recentes:

Este romance *Cacau* (1980) é multifacetado: em sendo uma obra de memória, há nele ainda uma atuação em torno da escrita de si. Romance em que predomina uma visão crítica da realidade, que resulta numa literatura de resistência em que coloca Amado como um escritor progressista que enfoca o povo, (visto aqui como a não elite), em situação privilegiada em busca dos “valores autênticos”, de que fala Lukács (2000) reforçado por Goldmann (1976). É também um romance de contestação e de denúncia e ainda aponta caminhos que salvaguardam os valores que devem ser cultuados (Nóbrega, 2014: 216).

Mas, ainda que se privilegie a faceta de contestação e denúncia contida no texto, há também interpretações que enfatizam o proselitismo político e que permaneceram intocáveis ao longo das décadas – feitas, muitas vezes, de maneira um pouco apressada, nem sempre com a devida especificação. Por exemplo, ao questionar o maniqueísmo do livro, em que os pobres são bons e os ricos, ruins, citando inclusive o artigo de Octávio de Faria (*veja acima*), Luís Bueno é categórico ao definir o caráter ideológico de *Cacau*:

Trata-se de propaganda. Na luta de classes, só há dois lados, o do capital e o do trabalho. Se se está de um lado, não se pode estar de outro. Nada mais natural então, para tornar mais exemplares e claras

as situações, que o contraste seja forte e que não haja qualquer forma de matização (Bueno, 2015: 175)

Luís Bueno é, inegavelmente, um dos mais importantes pesquisadores do Romance de 1930 e sua interpretação desse movimento mostra-se, em regra, muito abrangente, equilibrada e pertinente. No entanto, cabe aqui observar uma imprecisão no excerto citado logo acima. Afinal, o emprego da palavra “propaganda” parece um tanto quanto gratuito. Está aparentemente conectado ao uso popular da palavra no qual tudo que defende uma ideia é “propaganda”. No caso, propaganda do quê? Não seria importante, na análise literária em questão, ser explícito em relação a essa questão? Cabe dizer que *Cacau* procura divulgar uma realidade – a dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia e suas relações com formas hierárquicas típicas desse meio. Pode-se dizer que, à medida que o livro avança, ocorre um processo de consciência de classe que acaba predominando no seu desenrolar. A aludida propaganda consistiria na divulgação dessa realidade e dessas ideias? Podemos supor que sim. Ou será que Bueno se refere, implicitamente, à propaganda soviética?

Naquela época, começo dos anos 1930, ainda não se encontrava em plena atuação, na União Soviética, a formulação do que se convencionou chamar de propaganda soviética por meio das manifestações artísticas. Embora a decisão do Comitê Central do Partido Comunista da URSS de dissolver todas as associações literárias (proletárias ou não) e fundar a União dos Escritores Soviéticos tem se dado em 1932 (ANDRADE, 2010, p. 159), somente a partir do primeiro congresso realizado por tal agremiação em agosto de 1934 que se consagra a doutrina do realismo socialista (STRADA, 1987, p. 156), confirmando a incorporação efetiva da literatura ao Estado.

É verdade que, nesse momento, entre a publicação de *O País do Carnaval* e a finalização de *Cacau*, ocorrem transformações importantes na visão do autor, com destaque para uma aproximação efetiva ao pensamento de esquerda e uma preocupação com as causas sociais. Conforme relata o próprio Jorge Amado, depois da publicação de *O País do Carnaval*, ele entra, em 1932, para a Juventude Comunista e, já enquanto membro dessa organização, escreve *Cacau*. “Grande parte dele escrevi em Ilhéus, em Itabuna, já sob influência do dito “romance proletário” (Raillard, 1990: 55).

É importante, no entanto, enfatizar que estar “sob influência do dito romance proletário” e efetuar uma guinada à esquerda revela-se diferente de estar simplesmente a serviço do Partido Comunista a ponto de fazer algum tipo de “propaganda”. Não se pode confundir, de modo imediato, influências literárias com ativismo ou militância política. Na verdade, nesse momento, Jorge Amado está num lento processo de consolidação de seus ideais pessoais.

É necessário, pois, ter conhecimento do que seja consciência de classe, para depois encetar o processo de luta de classe, que é um processo lento. No romance *Cacau*, esta consciência vai se delineando de modo lento, e o narrador vai descrevendo gradativamente as situações e pessoas, envolvidas no contexto, como já referenciei antes: “Eu, naquele tempo, como os outros trabalhadores, nada sabia das lutas de classes. Mas adivinhávamos qualquer coisa” (AMADO, p. 48) (Nóbrega, 2014: 219).

De todo modo, essas imprecisões pouco contribuem para uma análise mais propriamente literária da obra de Jorge Amado, ainda mais quando vista sob a perspectiva de quase cem anos de distância. Na verdade, ao deslocar o foco de atenção para uma questão de caráter “politizado” ou “ideológico”, perde-se a chance de atentar para alguns aspectos importantes de ordem estética, ao mesmo tempo que contribui para consolidar uma visão ainda mais redutora e politizada da obra do autor iniciante. Aqui, procuramos resgatar os aspectos de uma nova literatura que surgia sob a criação de Jorge Amado, ainda que esteja claro o caráter experimental, rudimentar e criticável de *Cacau*. O próprio Bueno, páginas à frente, aponta essas características.

Lido hoje, *Cacau* é um livro bastante revelador. As simplificações que ele opera não são em si mesmas algo a se condenar abertamente se levarmos em conta que Jorge Amado estava à procura de um novo tipo de romance. A questão é o quanto o próprio romance revela de hesitação nessa busca de um caminho novo. Embora de maneira geral todos tenham se acostumado a pensar que nos anos 1930 não houve qualquer experimentação estética, *Cacau* é, à sua maneira, um

romance experimental. Há nele uma busca de meios expressivos para realizar uma verdadeira revolução no romance brasileiro (Bueno, 2015: 183).

Essa “revolução no romance brasileiro” é, de alguma forma, expressa, talvez não de maneira tão explícita, nesses primeiros anos de 1930, não apenas por *Cacau*, mas também pelo lançamento praticamente simultâneo de outras obras publicadas que apresentam características literárias semelhantes. As figuras marginais que aparecem nesses livros do início da década, injetando novidade na velharia e causando fissuras no novo romance brasileiro, saltarão para o primeiro plano em 1933. Entre julho e agosto desse ano saem *Cacau*, de Jorge Amado, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, títulos que “vão conduzir a discussão sobre literatura no Brasil quase toda para o problema do romance proletário¹⁶” (Bueno, 2002: 261).

Por todos esses motivos, que não estão necessariamente ligados a uma ideologia específica, *Cacau* foi bem-sucedido no mercado editorial, revelando uma tendência que despertava o interesse do público leitor. Os dois mil exemplares da primeira edição do romance esgotaram-se em quarenta dias, e, segundo o que próprio Jorge Amado confessaria tempos depois, o fato de o livro ter sido proibido serviu para alguma coisa. “A polícia o apreendeu quando ele surgiu em 33, e foi sob a ordem pessoal de Oswaldo Aranha, então Ministro da Justiça, que ele voltou a ser colocado em circulação” (Raillard 1990: 100).

A alegação oficial da proibição foi “pornografia” devido a alguns palavrões ditos na voz de personagens, o que fazia sentido no âmbito da proposta realista da obra. Mas, na verdade, havia outro motivo envolvido. Jorge Amado não hesitou em escrever, em *Navegação de Cabotagem*, que o motivo da proibição foi por se tratar de uma obra “subversiva”. Levando-se em conta o comportamento repressor que já se manifestava na época, a censura exercida por todos os motivos ou por nenhum, é razoável supor que “subversão” é um motivo adequado para o recolhimento do livro.

¹⁶ O debate a respeito do “romance proletário” encontra-se no próximo capítulo

O uso de palavrões em *Cacau* foi uma novidade na literatura – debatida e censurada, e até mesmo elogiada. E estigmatizou a obra, não de maneira injustificável, aliás. “O palavrão é necessário, é um desforço, um desabafo, chega mesmo às vezes a ser um elemento lírico” (Mendes, 1933: 317). Mas o fato é que há uma busca por uma linguagem dita mais “naturalista”, assim como tentativas de explorar alguns recursos técnicos não muito comuns àquela altura — produzindo resultados diversos, alguns nem sempre bem resolvidos.

Nesse sentido, adota, por exemplo, o uso da primeira pessoa, um dos raros momentos em que Jorge Amado se vale de tal expediente em sua obra. A opção pelo narrador-protagonista Sergipano permite produzir de modo mais direto e confessional o efeito de real pretendido por Amado. Mas como justificar que um trabalhador rural da Bahia, na década de 1930, de formação modesta, ou quase nula, fosse capaz de escrever um livro que exige recursos educacionais relativamente sofisticados, ainda que a linguagem seja simples e acessível? Diante desse impasse, Amado justifica o repertório cultural de Sergipano apresentando-o como pertencente a uma família burguesa, que lhe proporcionou estudos, mas que, em decorrência de disputas familiares internas, perdeu seus bens. Sergipano, desta maneira, é um “ex-burguês” letrado, disposto a enfrentar o trabalho braçal da fazenda para sobreviver. Mas essa construção faz com que a obra ameace os limites da verossimilhança.

[...] *Cacau* não consegue resolver o impasse que representa a aproximação do intelectual em relação ao universo do proletário, que tanto o interessa. [...] Algumas perguntas poderiam ser feitas. Por que o herói é o Sergipano, filho de um proprietário decaído e não o Colodino, o camponês de origem? Por que um proletário de raízes proletárias não poderia seguir o caminho – de conscientização e de luta – que segue o Sergipano e contar em livro essa sua pequena epopeia? Por que essa função – que, além de ser a privilegiada, já que é a de quem tem a palavra, é também a do próprio intelectual – tem que ser de alguém com raízes burguesas? É como se o escritor estivesse justificando sua própria posição ao assumir-se como porta-voz de um povo ao qual não pertence, mas que, pela observação e por

uma espécie de espírito de solidariedade, conhece e compreende (Bueno, 2015: 264).

Outro aspecto do romance que não consegue se sustentar, ou convencer, é a paixão de Mária, a filha do coronel, por Sergipano, surpreendentemente e de maneira pouco convincente negada pelo protagonista em favor de uma aludida fidelidade aos seus “companheiro” de trabalho — um recurso movido mais pela necessidade de “vender” a mensagem de um amor superior pela causa, pela humanidade. É uma solução fácil, mas pouco natural. Não se pode, a princípio, negar a possibilidade de um “amor fiel à classe trabalhadora” como sendo impossível, mas no conjunto da obra esse desfecho causa desconfiança e faz questionar a verossimilhança, tão procurada e apregoada pelo autor.

O final do romance me parece pouco humano. Aí a tese matou a verossimilhança. O “amor humano”, meu caro amigo, era o amor pela mininazinha vaidosa, insignificante, ignorante, filha do patrão. Na vida real, duvido muito daquele desfecho (Martins, 1933: 18).

Esses aspectos se tornam ainda mais visíveis diante da proposta do autor de buscar uma alegada “honestidade”, em suas palavras, como se ele procurasse apresentar a própria realidade, e não produzir o efeito de real. Trata-se de uma tarefa em termos literários difícil porque significa romper um padrão, operar transformações – e, por conta disso, o romance ainda se mostra imaturo. Conforme destaca Eduardo Assis Duarte, *Cacau* ainda seria uma obra de aprendiz, pois, se, por um lado, Jorge Amado, movido por um interesse realista, afirma se valer de figuras humanas complexas para “atingir a densidade simbólica própria ao gênero”, por outro, Sergipano se mostra um personagem estereotipado que “não consegue exibir aquela humana dose de contradição que o aproxima da vida real. Nesses aspectos, o livro vê enfatizado seu caráter de imaturidade, mostrando-se de fato, como obra de aprendiz” (Duarte, 1996: 61-62).

Essas considerações permitem ter uma visão mais ampla, e mais propriamente literária, do que significou *Cacau* – uma obra com novas propostas que, por conta, entre outros fatores, da imaturidade do autor, apresenta falhas estruturais importantes — desde o perfil dos personagens até os procedimentos narrativos empregados. Do ponto de vista técnico, o defeito da obra mais comumente apontado é a inverossimilhança do

protagonista Sergipano. Manuel Bandeira, em 1933, aponta a incoerência da personagem: “não viraria trabalhador de enxada, e se porventura o fizesse não escreveria na maneira requintada, apesar de todos os palavrões em que se exprime Jorge Amado”(Bandeira, 1933: 20).Mas, entre tantos defeitos, há também virtudes, ainda que genericamente apontadas:

Com muito medo de brigar com os outros romancistas, eu ousou afirmar que *Cacau* me parece um dos maiores romances do momento. Livro onde há tudo: verdade, piedade, emoção, poesia, revolta, estilo, beleza, simplicidade[...] é o primeiro livro proletário que se escreve no Brasil. (Martins, 1933: 18).

Como se vê, *Cacau* inspirou críticas a ponto de suscitar “brigas” contra aqueles que viam qualidades na obra. E, em virtude disso, Jorge Amado adquire ainda mais visibilidade, atraindo discussões de caráter a um só tempo polêmico e literário que demonstram o potencial inovador da obra. Curioso notar que algumas características apontadas como defeito podem, também, ser consideradas qualidades. A narrativa baseada em cartas, que ocorre em alguns momentos do romance, mostra um certo domínio do autor sobre a técnica epistolar:

Esta técnica [de cartas] utilizada por Jorge Amado é o mérito de um escritor que, utilizando várias formas de imaginário a que fez referência alhures, nos brinda com uma literatura representativa de um compromisso com os injustiçados ao mesmo tempo que aponta caminhos para a resistência e a efetiva responsabilidade que o fazer literário pode desenvolver(Nóbrega, 2014: .222).

Outro recurso não muito convencional na literatura praticada até então foi projetar o protagonista como o próprio autor do livro que se lê, numa prática de metaliteratura que reforça a impressão de inverosimilhança ao mesmo tempo em que permite, de maneira ousada, dar o sentido que o autor busca para um final engajado. Mais do que isso, Jorge Amado produz, nessa metaliteratura, também uma metacrítica, antecipando no próprio livro algumas características “defeituosas” que seriam apontadas pela crítica, e por ele mesmo, ao longo de sua atividade de escritor, ou seja, a imprecisão literária. O narrador-

protagonista, ao contar as origens e motivações para a obra em questão, relata não se tratar de “um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras” (Amado, 1974: 210).

Mas talvez o mérito maior da obra, para além de seus defeitos, esteja na busca por uma temática que foge à literatura convencional e propõe uma abordagem, se não inovadora, pelo menos impactante. E que vem a se constituir numa qualidade não só das obras de Jorge Amado, mas, principalmente, na de alguns autores da geração do romance de 1930: a alteridade.

O que o sucesso de *Cacau* e *Os Corumbas*, mais a discussão que se seguiu a eles, promoveu foi um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de “figuração do outro”. A partir do que obtiveram Jorge Amado e Amando Fontes em sua tematização do universo do brasileiro pobre – o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída – toda uma gama de figuras marginais, de “outros”, foi explorada por nossos romancistas. O operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado mental – todos se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse para o novo romancista que surgia àquela altura. Duas figuras, entre todas, ganham especial vulto nesses anos: a mulher e o proletário, entendidos em sentido amplo, designando os explorados de maneira geral.[...] Mas é mesmo na obra de Jorge Amado que se encontrará uma síntese de como aquela geração lidou com o problema da figuração do outro. (BUENO, 2002: 263-264).

Por fim, *Cacau* não segue, ainda, os princípios do romance coletivo, sem enredo e protagonista, que Jorge Amado passou a pregar explicitamente nos artigos que escreveu à época (ver capítulo anterior). O grande laboratório para essa proposta viria logo a seguir, em 1934, com a publicação de *Suor* – cuja proposta literária vai atender finalmente aos parâmetros estabelecidos pelo próprio Jorge Amado, encerrando um ciclo de experimentação literária do autor.

3.3. *Suor*

“Eu considero que meus três primeiros livros, *O País do Carnaval*, *Cacau*, e *Suor* são apenas anotações de aprendiz de romancista. Meu primeiro livro que tem realmente o verdadeiro corpo de romance seria *Jubiabá*” (Amado, 1971: 50). Essa declaração de Jorge Amado, feita em uma apresentação na Penn State University, em 1971, quando conduziu um ciclo de palestras como professor convidado, escancara a real avaliação que se deve ter em relação às primeiras obras de Amado. Ainda que imatura e experimental, ou por isso mesmo, essa atividade literária inicial serviu para que o autor desenvolvesse uma voz própria, protagonizasse a manifestação literária dos anos 1930, fizesse proposições novas e amadurecesse rumo a uma obra produtiva. Mas, por outro lado, também serviu para consolidar o estigma de escritor comprometido com uma ideologia.

Suor, publicado em 1934, quando o escritor mal tinha completado 22 anos, é, de fato, a obra em que Jorge Amado põe em prática os paradigmas que ele mesmo construiu para definir um novo tipo de romance. É importante notar que a expressão “romance proletário”, colocada como dúvida em *Cacau*, já é a essas alturas abandonada pelo autor¹⁷, embora tenha persistido ainda por muitos anos pela crítica – e, de certa maneira, persiste até hoje, o que valeu ao escritor a fama de militante político comprometido com objetivos partidários. Isso é em parte verdade, mas apenas em parte. Hoje, quase cem anos depois, é importante entender que o autor buscava muito mais uma transformação de natureza estética do que se somar a um movimento político ideológico com objetivo revolucionário. São gestos que não se excluem, mas, a essas alturas, é muito mais interessante e procedente observar e entender o esforço de caráter literário que o jovem autor empreendeu.

Em *Suor*, Amado deixa claro que sua proposta literária tinha nítido objetivo de transformar a realidade social das camadas populares, e seus romances pretendiam romper com as escolas literárias acadêmicas e com os próprios modernistas que, segundo ele, criavam apenas amostras de uma literatura desinteressada (Palamartchuk, 2013: 143)

¹⁷ Essa é uma conclusão que se pode inferir a partir da leitura dos artigos pesquisados de autoria de Jorge Amado, os quais se encontram listados no anexo desta pesquisa.

Alguns aspectos que demonstram essa tentativa de romper com as escolas literárias precedentes dialogam com o que o autor prega no artigo-manifesto “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro” (já mencionado anteriormente), publicado no mesmo ano em que *Suor* foi lançado. Nesse artigo, Jorge Amado define as novas tendências literárias que efetivamente estava empregando em *Suor*. Ou seja, “a supressão do herói”, o “personagem inanimado” e o “drama coletivo” – aspectos observados por Bueno: “Essas circunstâncias permitem que *Suor* possa ser a concretização das propostas estéticas que Jorge Amado apresentara em artigos” (Bueno, 2015: 250).

A par disso, parece haver uma tendência nas interpretações e críticas da obra de deslocar o conteúdo literário para uma classificação híbrida em que predomina não o valor estético, mas sim o documento, a reprodução de uma experiência de vida, o que já havia acontecido em muitas leituras de *Cacau*.

Suor é um livro que se prestará a muitas interpretações críticas. Não é um romance, antes, porém, um documento vivo e impressionante do proletariado urbano da cidade de São Salvador (...). Há uma razão honesta de *Suor* ser um documentário em vez de um romance do *lumpem-proletariat* baiano. Razão de um determinismo ambiente. A luta de classes na Bahia não atingiu a situações políticas que forneçam material para um romance que reflita quadros desta luta. Portanto o romancista revolucionário que se utiliza do real e que é antes de tudo um observador da vida, jogando com este material, só poderia se restringir a apresentar os tipos mais impressionantes das camadas proletárias, sem metê-los em agitações ainda não presenciadas na sua terra (Jurema, 1934: 331).

O que move a polêmica em que o “livro que se prestará a muitas interpretações críticas” é a dificuldade de aceitar, por parte de alguns críticos, de que é possível apresentar uma voz literária, desenvolver uma narrativa e construir personagens a partir de uma realidade concreta, ou seja, fazer literatura, praticar os fundamentos de uma obra de ficção a partir da observação imediata do ambiente. Esse tipo de abordagem crítica

conceitua a obra de Jorge Amado na época e também ressoa muito tempo depois de o romance ter vindo a público. Mas não é uma unanimidade. Há também uma tentativa de perceber, especificamente em *Suor*, que há na obra uma experimentação, possivelmente canhestra, definitivamente literária.

No romance-crônica *Suor*, de Jorge Amado, as intenções são de pregação ideológica, romance de plano, vivo e desabusado, no qual o personagem é uma casa de cômodos dumas ladeiras sórdidas da Bahia (ladeira do Pelourinho), por onde passam miseráveis e revoltados que se adaptam à moldura que lhes dá o tom. Sem a sugestão de *Cacau*, cujo ímpeto violento e audaz deu a esse livro uma rara força dramática, *Suor*(...) revela a mão segura que plasma na miséria as figuras de protesto e rebeldia, para acusar e revoltar. A mocidade de Jorge Amado é, sem favor, uma das mais seguras expressões da literatura moderna (Almeida, 1935: 10).

Renato Almeida, um autor de grande fôlego em diversas áreas da cultura, muito atuante na época, consegue, nesse artigo, perceber a evolução obtida pelo autor ao comparar *Cacau* e *Suor*. Mas principalmente constata, apesar das mensagens ideológicas do livro (ou talvez por isso mesmo), que existe uma proposta literária na obra, uma “expressão da literatura moderna”. Já Graciliano Ramos, embora pouco interessado nas “regras” propostas por Jorge Amado, consegue ler através delas:

O Sr. Jorge Amado embirra com os heróis. Acha, por isso, que, em *Suor*, o personagem principal é o prédio. História. Não é muito difícil emprestar qualidade humanas a um gato, a uma cobra, a um rato. Já houve quem humanizasse até formigas. Com o imóvel a coisa é diferente. Dizer que ele “vive da vida dos que nele habitam” é jogo de palavras. Em *Suor* há personagens de carne e osso muito mais importante que os outros: é Jorge Amado, que morou na Ladeira do Pelourinho, 68, e lá conheceu Maria Cabassu e todos aqueles seres estragados que lhe forneceram material para um excelente romance (Ramos, 1980: 96).

Se, por um lado, Graciliano refuta, de maneira incisiva, a proposta de um romance sem um protagonista humano propriamente dito, por outro, argumenta, com simplicidade convincente, no sentido de valorizar a intenção literária de Jorge Amado sem se preocupar em debater definições derivativas do conteúdo e da abordagem propostas por esse último. Para Graciliano, a experiência de vida de Amado, transformada em romance, não é motivo para criticar o método – revelando uma postura orgânica de escritor. E complementa:

O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos. Conheceu, há alguns anos, um casarão de três andares na Ladeira do Pelourinho, Bahia, e resolveu apresentar-nos os hóspedes que lá encontrou – vagabundos, ladrões, meretrizes, operários, crianças viciadas, agitadores, seres que se injuriam em diversas línguas: árabes, judeus, italianos, espanhóis, pretos, retirantes do Ceará etc. Até bichos. Essa fauna heterogênea não se mostra por atacado na obra do romancista baiano: forma uma cadeia que principia no violinista que percorreu a França, a Alemanha, outros países, e acaba no rato que dorme junto à esteira de um mendigo(*Idem*: 93-94).

Por outro lado, faz sentido que parte da crítica se atenha às questões sociais e proposições de ordem política, porque, de fato, o romance busca esse objetivo. Aliás, objetivos com tal caráter não são raros no mundo da arte e nem prejudiciais, necessariamente, às possíveis qualidades literárias de uma obra.

Parece, no entanto, inevitável que ocorra concentração nesses aspectos doutrinários na análise crítica de alguns intérpretes, numa abordagem claramente reducionista. O que motiva esse tipo de interpretação são algumas passagens e personagens em que se percebe uma exploração de conteúdos ideológicos, principalmente, no final do livro. Semelhante a *Cacau*, o desfecho de *Suor* evoca uma resistência revolucionária ilustrada pelo engajamento e atividade política – o que, como vimos, não acontece em *O País do Carnaval*:

Parece estranho que todo o 68 se visse envolvido nas consequências da greve quando apenas os operários da companhia de bondes estavam nela interessados [...]. Não somente paralisariam o tráfego dos bondes como ficaria parado o serviço das oficinas da companhia, deixando a cidade sem luz. Os operários pleiteavam um aumento de salários. O plano desenvolvera-se vitorioso e a totalidade dos trabalhadores se comprometera a aderir [...]. Porém dois dias antes do marcado para início do movimento começaram a circular boatos alarmantes. Corria que os grevistas tinham sido denunciados. [...] A greve fracassara (Amado, 1974: 339).

Comparando-se o desfecho de *Cacau* com o de *Suor*, é possível constatar a rota de evolução (pode-se dizer “amadurecimento”?) de Jorge Amado em relação aos conteúdos políticos de sua obra. Em *Cacau*, há uma mensagem de caráter romântico em que o trabalhador/protagonista se engaja no “amor à classe” em detrimento do “amor à amada”: “o amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão”(Amado, 1974: 221). Já em *Suor*, o desenrolar dos fatos apresenta um desfecho mais realista, ainda que em suas últimas linhas revele a continuidade do engajamento político de um dos personagens (Linda), apesar do fracasso da greve. Pode-se dizer que o arremate de *Suor* é mais verossímil do que o de *Cacau*, e, em se tratando das propostas literárias elaboradas na época por Jorge Amado, esse aspecto ganha ainda mais importância.

[...] De *Cacau* a *Suor* há um progresso enorme. E esse progresso está justamente no realismo dos seus tipos, cenas e quadros, está, íamos dizer, no passe de mágica com que o autor, servindo-se de uma simples pena ou máquina de escrever, tira fotografias. A isso chamamos arte. *Suor* fede? Mas fica-lhe admiravelmente bem! [...] Romance realista, *Suor* dá-nos fielmente a impressão da realidade. Suja, miserável, desgraçada, essa realidade aparece-nos [...] sem fantasias nem mantos diáfanos [...]. O Sr. Jorge Amado pinta-nos essa vida. Mau gosto? [...] É arte e idealismo social (Reis, 1934: 286).

Assim, revela-se a importância do quanto esse maior compromisso com o realismo percebido em *Suor* pôde significar em termos de ganhos de capital simbólico-literário por parte do autor, algo que, nesse momento, é para ele, um jovem escritor com 22 anos, bem-sucedido também em seu terceiro romance, o que mais lhe seria necessário. E, finalmente, há um terceiro aspecto relacionado ao desfecho de *Suor*: um realinhamento da crítica de seus intérpretes. Afinal, surge na obra o que se pode chamar de “pessimismo realista”, aspecto cujo ápice encontra-se ao fim do livro.

A derrota da greve demonstra um aparente pessimismo do autor, que se revela como traço do projeto realista a que se propõe criar. E um realismo no qual se organiza a solidariedade entre os que vivem uma mesma situação de exploração e uma simples percepção de um mundo dividido entre ricos e pobres, patrões e trabalhadores. Mas esses personagens-trabalhadores estão à margem da sociedade, estão ainda em formação como classe social e, por isso, são imaturos na luta política na qual a união é apenas forma de resistência e não há força para vitórias (Palamartchuk, 2013: 145).

Outro aspecto impactante de *Suor*, que também aparece em algumas obras contemporâneas a ela [como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930) ou *Calunga*, de Jorge de Lima (1935)] é a retratação de uma situação de miséria profunda, marcada pela fome, pelo desamparo social e pela falta de perspectivas. Esse tema surge no começo de 1930 e, desde então, há um adensamento conjuntural na apresentação desse universo apodrecido que reuniria, na afirmação de Dias da Costa, a “escória de tudo”. Surpreende ao se aprofundar sem barreiras nesse universo: “são os restos de uma escravidão [...]. São eles uma consequência de alguma coisa muito mal feita, de um grande crime social” (Costa, 1934-b: 34).

Mas, além de escancarar esse estado de carência absoluta em tons realistas, *Suor* apresenta ainda uma variação temática em relação às obras contemporâneas acima citadas: trata-se da abordagem da miséria urbana, provocada pelas relações sociais da cidade “grande” (ainda que Salvador, na época, tivesse não mais do que 20 mil habitantes). Se essa temática era novidade na literatura nacional (o que é pouco observado), não o era em algumas manifestações importantes da literatura internacional

— como, por exemplo, o livro *Judeus sem Dinheiro*, de Michel Gold, cujo ambiente é a miséria de um bairro de Nova York habitado por judeus imigrantes. O livro de Gold exerce uma explícita influência na obra de Jorge Amado¹⁸ na época, assim como na de outros autores estadunidenses com proposta semelhante (como John dos Passos, Steinbeck e outros)¹⁹. Dessa maneira, *Suor* apresenta um elemento a mais de impacto: a miséria urbana explorada visceralmente, apontada por Graciliano Ramos.

O que liga os anéis da cadeia não é o trabalho, como o título do livro, *Suor*, poderia fazer-nos supor: é a miséria, a miséria completa, nojenta, esmolambada, sem nenhuma espécie de amparo. Todos habitantes do prédio vivem na indigência ou aproximam-se dela. Sente-se, de fato, no livro o cheiro de suor, pois logo no começo surgem à porta alguns trabalhadores do cais do porto. Esses trabalhadores, porém, à exceção do preto Henrique, mexem-se pouco. Sentimos bem é um fedor de muitas coisas misturadas: lama, pus, cachaça, urina, roupa suja, sêmen – uma grande imundície apanhada com minudências excessivas (Ramos, 1980: 94).

Uma outra característica de *Suor* que aparece, digamos assim, a reboque da proposta do autor de fazer um “romance coletivo”, é a quantidade de personagens humanos do livro. É importante salientar o aspecto humano das personagens, porque, como já vimos, Jorge Amado procurava consolidar a proposta de que o “protagonista” do livro em questão seria o edifício, uma espécie de cortiço em que moram esses indivíduos. É legítimo ele pensar assim, mas, na verdade, há mais de duzentas personagens de carne e osso, algumas delas construídas com riqueza de detalhes e de comportamento que, de certa forma, protagonizam o livro, a despeito da negação do autor. São tipos muito bem definidos oriundos desse ambiente urbano miserável e que possuem grande potencial dramático a ser explorado pelo autor. Ou como diz Bueno: “no caso de *Suor*, o que Jorge Amado acaba descobrindo é uma verdadeira galeria de tipos populares que protagonizarão suas obras seguintes” (Bueno, 2015: 253-254). É sem dúvida uma demonstração de força literária ainda que, nesse momento, seja apenas potencial. Mas o fato é que Jorge Amado leva a cabo a construção dessa multidão de personagens,

¹⁸ Veja capítulo 4

¹⁹ Veja capítulo 4

desenvolvendo-os dentro do tema com bastante domínio e adequação: “Neste romance sem personagens principais, onde ninguém ocupa maior lugar do que os outros, onde a miséria nivela tudo – o que espanta é a capacidade de fixação de tipos que há no romancista” (Carneiro, 1934: 3).

Além de ter conseguido habilmente desenhar tantos personagens, consegue dar vida a eles por um eficiente desenvolvimento de diálogos, técnica por meio da qual se sente à vontade para reproduzir em perspectiva literária a linguagem popular e, também, criar identidade convincente com o ambiente (o edifício). *Suor* assinalaria, portanto, “o espírito de síntese de Jorge Amado” (Napoleão, 1934: 3) conjugando diferentes personagens num único ambiente.

3.4. Aspectos Gerais

Uma visão geral sobre as três obras apresentadas neste capítulo oferece a perspectiva de se examinar o processo de amadurecimento do então jovem autor e permite-nos fazer algumas conclusões interpretativas sobre esse primeiro Jorge Amado, com o apoio de alguns autores e críticos.

Um dos aspectos mais importantes que determina uma identidade entre esses três romances iniciais, em que pese o fato de serem muito diferentes – e talvez por isso mesmo – é o claro caráter experimental em que o então jovem autor ia descobrindo seus caminhos e, de maneira razoavelmente consciente, fundamentando sua obra. O próprio Jorge Amado ratificou esse caráter experimental várias vezes, como na entrevista que deu a Alice Rallard em 1990: “Escrevi *Cacau* e *Suor*, que são dois livros antigos, dois esboços de um aprendiz de romancista, como *O País do Carnaval*, que culminaram num romance a que denominei de *Jubiabá*. Toda a minha experiência nessa época desemboca em *Jubiabá*” (Raillard, 1992: 100).

E quais seriam os resultados desses “experimentos”. Há vários planos em que ocorrem essas experiências, para além das características poéticas que adota como protagonista do Romance de 1930 (e já abordadas no capítulo anterior). As três obras abrem caminho para uma definição pessoal, uma crença ideológica, para a revelação de personagens que

serão desenvolvidos e recriados ao longo de sua obra, para o encontro do ambiente natural de suas histórias, para o desenvolvimento de algumas técnicas literárias, como a narrativa, os diálogos e sua própria voz literária. Candido observa essa característica no que se refere aos personagens:

Dos meninos vadios de *Jubiabá*, do bando de Antônio Balduino, nascem e crescem os *Capitães da Areia*, e dos seus saveiros, do oceano, nasce *Mar morto*. Os meninos vadios, por sua vez, são certamente uma necessidade imposta por *Suor*, pelo desejo de mostrar a gênese daquelas vidas esmagadas de cortiço. O cacau, lançado no romance deste nome, fica latente muitos anos. Perpassa nas histórias do negro velho de Ilhéus, em *Jubiabá* (Candido, 2004: 72).

Jorge Amado também consolida, a partir dessas obras, o caráter social que vai permear praticamente toda a sua vasta produção, com maior ou menor intensidade, com mais ou menos convicção – mas sempre presente. Vale aqui voltar ao tema já exposto acima: o caráter urbano dos primeiros romances do autor que, de certo modo, contradiz algumas abordagens que tendem a considerar a obra dele “também” rural, atribuindo, de modo superdimensionado, essa característica a uma experiência do autor. Ainda que tenha nascido numa fazenda de cacau, Jorge Amado viveu “na roça” apenas até a primeira infância e nunca mais teve experiências de vida no ambiente de uma fazenda (Tati, 1961). Sem dúvida, o autor resgata sua origem em muitos livros por ele realizados ao longo da vida (como *Terras do Sem Fim* e *São Jorge de Ilhéus*), mas não a explora exatamente. Especificamente, nesses três primeiros livros, há uma clara predominância da vida urbana, quer seja em Ilhéus, no Rio de Janeiro ou em Salvador.

No que diz respeito ao latifúndio e à “terra”, por exemplo, seria impossível ignorarmos que dos seis primeiros romances de Jorge Amado [...], cinco são ambientados no espaço urbano. Mesmo em *Cacau*, que poderíamos chamar de uma obra “rural”, a cidade desempenha um importante papel na estruturação do enredo. Por razões de fundo ideológico, a cidade, seus personagens e cenários ocupam o cerne da produção do escritor na década de 1930 (Rossi, 2008: 20).

O aspecto da formação e afirmação do autor por meio da publicação de obras experimentais é sobretudo importante porque se trata de romances, no fim das contas, bem-sucedidos naquilo a que se propõem, porque não apenas abriram o caminho para uma obra dita “maior”, mais amadurecida, a partir de *Jubiabá*, mas também permitiram ao jovem autor adquirir massa crítica para se destacar como escritor e reforçar seu protagonismo nas questões estéticas que definem o Romance de 1930. Mais tarde, Jorge Amado faria um balanço curioso sobre os primeiros romances, estendendo sua abordagem até *Capitães da Areia* (1937) no prefácio que faz para a primeira edição desta obra.

Com a publicação de *Capitães da Areia* encerro o ciclo de romances que intitulei de “Os Romances da Bahia”. São seis livros nos quais quis fixar a vida, os costumes, a língua do meu Estado. Em *O País do Carnaval* é a inquietação de uma mocidade intelectual que procura, numa hora de definições, o seu caminho [...] o desejo de focar um momento vivido pela mocidade mais ou menos intelectual ou intelectualizada do Brasil, momento em que as correntes sociais e políticas começaram a se esboçar e definir. *Cacau* pretende dar uma mostra do viver dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia, de sua zona mais rica. *Suor* expõe [...] criaturas que tudo já perderam e nada mais esperam da vida, [...] com tons de revolta diante de sua angustiante miséria e salvar assim, com um sadio panfletarismo, o romance da inutilidade de um pessimismo reacionário ou de um misticismo falso (Amado, 1937: s/p).

Também é importante notar que, em que pesem todas as considerações, opiniões e análises feitas por diferentes intérpretes, bem como pelo próprio autor, o que se viu nascer nesses primórdios da década de 1930 foi um escritor robusto, capaz de desenvolver uma obra representativa e perene, um escritor com um objetivo que prevalecia sobre todos os demais, quer sejam políticos, ideológicos, estéticos, ou nacionais: escrever.

[Sobre os primeiros anos de 1930] Em primeiro lugar eu pensava que queria ser escritor; eu não queria ser outra coisa, nada mais me interessava. Mas eu vivia intensamente, e escrevia, escrevia muito naquela época, eu vivia e escrevia... Publiquei um romance por ano até 1937; eu escrevia artigos, quantidades imensas, sobre o que eu conhecia e sobre o que eu não conhecia, sobre qualquer coisa, contanto que me pagassem eu escrevia. Nunca dei valor ao que escrevia, a não ser que se tratasse da minha obra literária. Tudo o mais considero sem importância. Eu trabalhava, escrevia muitas coisas, vivia intensamente, percorri o Brasil inteiro, tudo, tudo, tudo, conheci o país todo (Raillard, 1992: 117).

Capítulo IV

O “Romance Proletário”

O presente capítulo resulta de uma reflexão específica sobre o “romance proletário”, estimulada pelos artigos e críticas literárias encontradas na pesquisa de fontes primárias que dá base e fundamenta esta dissertação. A pesquisa também conduziu naturalmente o trabalho para além dos limites da primeira metade da década de 1930 (período determinado pelo projeto inicialmente proposto) e, muitas vezes, para além das fronteiras do Brasil. Apesar desse legítimo esforço, não foi possível esgotar a tentativa de “transbordar” o centro do trabalho para outras épocas e lugares. O registro que se apresenta aqui é apenas uma referência ligeira da disseminação do tema.

Em outras palavras, há muito para se pesquisar sobre o “romance proletário”, sobretudo por sua inquietante característica: um gênero que foi sem nunca ter sido. A frase soa popularesca e aparentemente inadequada para um trabalho acadêmico. Mas realmente faz sentido. Afinal, embora o romance proletário seja citado de modo constante como uma manifestação literária, não há um consenso ou lógica que permita uma rigorosa definição técnica dessa expressão. É nada mais do que uma expressão, uma conjunção de palavras, que oferece muitos significados, mas nenhum deles realmente consistente para definir com propriedade a literatura que se praticou nessa época. O presente trabalho busca escancarar tal questão tomando como base as reflexões que os próprios autores, críticos e intérpretes produziram e vêm produzindo a respeito do tema. Esses juízos quase sempre estão contaminados por apreciações parciais, ainda mais porque o “romance proletário” é insistentemente vinculado às esferas política e ideológica, o que resulta em uma percepção desfocada do fenômeno feita por aqueles que buscam, ao longo dos noventa anos que se seguiram, resgatar as transformações literárias produzidas então.

A expressão “romance proletário” parece provocar uma fascinação incontrolável nos protagonistas do universo literário, mais especificamente em parcela dos escritores, críticos e acadêmicos. Esse fascínio revelou-se na época, começo da década de 1930, em que o rótulo passou a ser utilizado em algumas publicações, tanto em periódicos como em obras, sob a influência de manifestações semelhantes observadas no universo

literário da Europa e dos Estados Unidos já durante os anos 1920. O gatilho nacional que detonou o interesse pela expressão “romance proletário” foi a publicação de três livros em 1933.

Algo explode nos meses de julho e agosto de 1933, com a publicação praticamente simultânea de *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, pela Ariel, e daquele que seria considerado o grande romance do ano, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, pela Schmidt. Esses três livros provocariam um grande debate em torno do romance proletário. Se essa expressão já fora usada aqui e ali anteriormente (...) neste momento ela passou a ser obrigatória. O debate foi grande e se estendeu, sem perda de entusiasmo, até pelo menos 1935, e catapultou imediatamente *Cacau* e *Os Corumbas* à condição de grandes best-sellers do ano. Neste momento se rotinizará uma leitura dos novos livros por parte da crítica, que partirá da adesão ou não do seu autor ao romance proletário (Bueno, 2015: 160).

Bueno não inclui nessa lista a obra *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, também publicada em 1933, a qual pode ter sido a primeira a usar, no Brasil, a expressão “romance proletário” para se autodefinir, a ponto de reproduzi-la na capa do livro, numa edição modesta produzida pela própria autora – e, talvez por isso, não tenha tido tanta repercussão no mercado literário. Usar tal expressão em 1933 pode ser considerada uma ousadia se, para tanto, existisse a intenção de consolidar um gênero literário, como, de certa forma alguns intérpretes procuraram fazer. Patrícia Galvão já tinha uma história de militância, marcada por seu envolvimento com o movimento antropofágico de 1928, por seu comportamento considerado ousado e irreverente e, apesar de então muito jovem (23 anos), por ter sido presa por conta de suas atividades conectadas ao Partido Comunista do Brasil (PCB)²⁰. Em *Parque Industrial*, havia uma clara intenção ideológica ao se autoproclamar “romance proletário”, segundo Bianca Ribeiro Manfrini em seu artigo *Paixão Pagu* (Manfrini, 2008: 421). E talvez esse detalhe, essa conexão entre ideologia e literatura, tenha fornecido algum repertório aos críticos para considerar inalienável tal identificação.

²⁰ O PCB viria a se tornar Partido Comunista Brasileiro apenas em 1961 (Gorender, 1995: 323).

Jorge Amado, provavelmente o segundo a usar diretamente a mesma expressão numa obra, na breve introdução que faz em *Cacau* (também publicado em 1933), revela-se muito mais cauteloso. Não afirma, mas pergunta: “Será um romance proletário?” (Amado, 1974: s/p). Como já fora destacado, essa frase provocou muitas reações, reflexões e críticas, não só na época como para muito além dela – e até hoje é evocada em alguns estudos acadêmicos, interpretada muitas vezes como uma afirmação, e não como uma pergunta, uma dúvida. O fato é que *Cacau*, em decorrência sobretudo do referido rótulo, obteve uma grande repercussão e suscitou comparações nem sempre justas com *Parque Industrial*.

[...] “romance proletário”, anuncia a autora no frontispício do *Parque Industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu. [...] Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual [...] Já este livro *Cacau* tem outra consistência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco (Mendes, 1933: 317).

Uma das características marcantes da manifestação crítica da época, observadas no transcurso desta pesquisa, e confirmadas no artigo de Murilo Mendes acima apresentado, é a reação desmedida às obras que propõem transformações no padrão literário até então praticado (cujas características já foram apontadas anteriormente). Murilo Mendes é também figura importante desta geração, com uma vasta obra poética inaugurada em 1930, mas não se identifica especificamente com ela. Como muitos homens de letras de então, revela certa perplexidade diante dessas novas manifestações literárias, um exagero “reativo” (para evitar os significados complexos da palavra “reacionário”), postura bastante comum entre autores e críticos, tanto na época como também depois dela. Tal “reação” estabelece julgamentos um tanto quanto apressados, deduções imprudentes e conceituações nem sempre justas. Como é o caso da supracitada crítica de Mendes que se apressa em atribuir à obra de Patrícia Galvão motivações sexuais e em vinculá-las com as preocupações revolucionárias da autora –

abordagem que, no âmbito de uma crítica estritamente literária, não se justificaria, a não ser por uma reação intoxicada de emoções e preconceitos.

Seja como for, as questões envolvendo o “romance proletário” estão latentes e parecem ocupar desmedidamente a atividade intelectual daqueles envolvidos com a atividade literária. E fica claro: a referência é, de fato, *Cacau*:

Seria de fato *Cacau* o romance a fazer isso (romance proletário) e o estopim foi a pequena e logo famosa nota com que Jorge Amado abriu o volume: “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?” (Bueno, 2015: 160)

A repercussão de *Cacau* não se deve exclusivamente ao fato de Amado ter mencionado, em sua apresentação, a expressão “romance proletário” – houve outros motivos já apresentados no capítulo anterior. Mas a obra ficou marcada com esse rótulo. A fascinação pela expressão abriga os mais diversos motivos, incluindo um processo de polarização que se dava intensamente naquele momento, contagiando de maneira decisiva a literatura. O “romance proletário” apresenta, assim, conteúdos para ser sustentado pelo polo da esquerda ou atacado pelo polo da direita.

Mas, ao revisitar aquele momento, faz-se necessário entender essa expressão. É natural considerar que um romance será proletário se responder afirmativamente pelo menos uma das seguintes perguntas: é escrito por proletários? Apresenta protagonistas proletários? É lido por proletários?

A definição da palavra “proletário”, para além das considerações literárias, vem do passado e atravessa os séculos com o mesmo conteúdo. “Homem de nível de vida relativamente baixo, e cujo sustento depende da remuneração recebida pelo trabalho que exerce em ofício ou profissão manual ou mecânica”, define o dicionário Aurélio Buarque de Holanda (Holanda, 1999: 1647).

Segundo essa definição dicionarizada, o proletário não seria um miserável – embora pobre, está incluso no processo produtivo, o que determina uma situação social muito específica. Outra definição agrega alguns sentidos à palavra, considerando de passagem sua implicação na literatura:

Despite synonymous use in agitational literature, the term proletariat was distinguished from the working class as a generic term. The former referred to those engaged in industrial production, whereas the latter referred to all who must work for their living and who received wages or salary, including agricultural labourers, white-collar workers, and hired help occupied in the distribution services. The *Lumpenproletariat* consisted of marginal and unemployable workers of debased or irregular habits and also included paupers, beggars, and criminals²¹ (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2017).

Destacam-se, nessa definição, dois conteúdos importantes. O primeiro, *agitational literature*, ou literatura que provoca agitações, provavelmente no campo político, já se revela uma tentativa de reduzir o objetivo literário dessa manifestação, encerrando-a dentro do espírito “revolucionário” ou “militante” ou ainda “comunista” — palavras cujos conteúdos, como se sabe, foram sempre muito banalizados. Trata-se de uma redução míope porque tende a descartar, de antemão, o valor estético e o compromisso poético de qualquer literatura enquadrada nesse conceito — o que pode esbarrar na subjetividade analítica. A segunda definição faz uma distinção entre proletariado e classe trabalhadora. Proletário define-se como aquele que trabalha na produção industrial, ou seja, já apresenta certo nível de inserção social e econômica, é um personagem urbano e já tem uma identidade bem-definida — características que não contemplam a ampla “classe trabalhadora” e, muito menos, o lumpemproletariado, que vive à margem da sociedade em situação miserável, excluída e até mesmo ilegal.

²¹ Apesar de serem sinônimos na literatura agitacional, o termo proletariado se distinguiu como termo genérico de classe trabalhadora. O primeiro referia-se aos envolvidos na produção industrial, enquanto o segundo referia-se a todos que deviam trabalhar para ganhar a vida e que recebiam salários, incluindo trabalhadores agrícolas, trabalhadores de colarinho branco e contratados para ocupar serviços de distribuição. O *lumpemproletariado* consistia em trabalhadores marginais e desempregados de hábitos degradados ou irregulares, além de incluir indigentes, mendigos e criminosos (tradução do autor).

O conceito mais elaborado do ponto de vista teórico, e que se estende para o universo ideológico e até político, é o de Engels, escrito em nota assinada no *Manifesto Comunista*: “proletariado é a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver” (Engels, 2005: 40).

Não é intenção deste trabalho se aprofundar nas questões ideológicas, sociais e trabalhistas conectadas ao termo “proletário”. A rigidez das definições teóricas ou enciclopédicas serve, no entanto, apenas como base, aqui, para uma reflexão sobre a expressão “romance proletário” na busca por um sentido mais preciso e, principalmente, uma definição semântica, ainda que flexível. Pois foi exatamente o que buscaram fazer os críticos e autores que se viram diante do desafio de especificar o que queria dizer o sintagma “romance proletário”, usado praticamente sem restrições ou compromisso de significado. Há aqueles que insistem numa abordagem própria, até mesmo lógica, porém não rigorosamente fundamentada:

Romance Proletário. Suas raízes remetem à literatura e ao Partido Comunista soviéticos que, após a revolução de 1917, começou a definir uma série de diretrizes acerca do papel e da função dos escritores na formação do novo homem comunista, bem como na vitória da causa proletária ao redor do mundo. Um romance essencialmente político, utilitário e protagonizado por personagens que expressassem coletividades: uma espécie de contraponto aos elementos considerados pelos comunistas como típicos da literatura burguesa, a exemplo do individualismo, o psicologismo e a fórmula mais geral da *arte pela arte* (Rossi, 2009: 25).

A busca pela definição do “romance proletário” se revela, assim, uma tarefa ingrata. Curiosamente, inverte-se o processo comum que dá origem aos rótulos, nomeações e classificações, no qual, a partir de um conteúdo bem-definido, procura-se um termo ou um sintagma para nominá-lo. No caso de “romance proletário”, pratica-se o contrário: a partir da expressão, parte-se em busca de um significado para ela. Esse processo “invertido” foi praticado nos anos 1930 e até depois deles, estendendo-se até os dias de

hoje. Assim, baseada em duas críticas publicadas em 1934, Palamartchuk “encontra” uma definição para a expressão em artigo publicado em 2013.

O fato de ambas [as críticas] tomarem como referência o romance *Cimento* [de Fyodor Gladkov] na construção de suas respectivas críticas informa que este é o romance proletário exemplar. [...] *Cimento* foi publicado em 1925 e foi considerado o primeiro romance proletário e o primeiro romance soviético. [...] *Cimento* narra o heróico esforço dos trabalhadores, depois da Primeira Guerra, para reconstruir o país, sair da miséria e edificar o socialismo (Palamartchuk, 2013: 147).

Embora seja uma tentativa baseada na materialidade de uma obra, ainda há imprecisões importantes nessa definição. Em primeiro lugar, a afirmação vaga: “*Cimento* foi considerado o primeiro romance proletário”. Considerado por quem? Não há de fato uma fonte explícita que sustente essa afirmação. Em segundo lugar, a descrição do personagem não atende a qualquer definição básica de “proletário”, como a de Engels, por exemplo. Há aqueles que podem considerar o romance como *agitational literature*, o que seria não só limitante como também injusto: o ambiente do romance retrata a pobreza, a miséria e a decadência do socialismo depois do Armistício. Está mais para uma reflexão crítica sobre os caminhos de um renascimento do socialismo do que uma convocação para “agitações” políticas.

Entender e definir a expressão “romance proletário” se mostra ainda mais desafiante com a publicação de *Cacau*. Com o lançamento de tal obra, escancara-se uma discussão pública, e o primeiro a se manifestar foi o ensaísta Alberto Passos Guimarães, que, também muito jovem em 1933, fazia parte do grupo de intelectuais que se reunia em Maceió, Alagoas – entre os quais Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda e Rachel de Queiroz – e era filiado ao PCB desde o ano anterior (1932). O seu artigo, na revista literária *Boletim de Ariel*, põe, segundo Bueno, o romance proletário no centro das discussões literárias, considerando *Cacau* a “concretização de um projeto de literatura engajada na revolução, e essa postura atribuirá a esse romance uma importância enorme para a literatura brasileira do período” (Bueno, 2015: 161-162).

Mais do que isso, Guimarães percebe indícios de uma transformação literária a reboque da expressão “romance proletário”.

... há uma arte nova. Mas essa arte não é simplesmente a renovação do processo de composição, nem dos gêneros nem das formas. Há uma arte nova como consequência direta da renovação do ambiente social e com íntimas diferenças de natureza que a distancia a 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 esta emancipação (Guimarães, 1933: 288).

Embora não seja explícito, Guimarães, ao apontar essa “arte nova”, utiliza-se de dois argumentos relevantes – um de ordem estética e outro de ordem formal. Quanto ao primeiro, ao se referir ao “novo ambiente” que “distancia [a arte] dos passados conceitos de arte”, ele admite que haja uma nova expressão poética em curso (como já foi abordado no capítulo anterior), mas também menciona, no que diz respeito ao segundo argumento, um aspecto ideológico quando se refere à arte “ligada ao movimento de emancipação de uma classe”. Ambas as abordagens e raciocínios serão importantes para formatar, mais adiante no artigo, a sua definição de “romance proletário”, gênero que “não está definido senão doutrinariamente”:

Ao mesmo tempo em que abre um campo vasto às discussões teóricas de toda espécie, preocupa, de um lado, aos escritores reacionários, que não querem admitir a existência de um ambiente novo a se explorar, e de outro aos próprios escritores revolucionários que lutam com dificuldade para encontrar esse ambiente (Guimarães, 1933: 288).

Segundo Guimarães, fica claro, portanto, que o “romance proletário” não encerra apenas propostas de caráter ideológico (ou político), mas que também apresenta uma proposta estética – uma constatação óbvia, mas que sofria (e, de certa forma, ainda sofre) resistência por parte de algumas manifestações críticas (como veremos a seguir). Indo mais além em suas reflexões, Guimarães procura atenuar a conexão entre o “romance proletário” e o proletário propriamente dito. “Eu discordo que somente possa haver arte proletária com a instalação da sociedade proletária”, escreve ele na continuação do artigo. “A arte proletária é, pois, a arte antiburguesa do período da luta de classes. Do período de contradições onde nos achamos” (*Idem, ibidem*).

São palavras arriscadas que não resistem a um exame mais aprofundado. A impressão é que Guimarães utiliza, como outros, o já citado mecanismo inverso: buscar definições e conceituações a partir do rótulo – a ponto de, nesse mesmo artigo, concluir decididamente que, apesar de tudo e por tudo isso mesmo, “*Cacau* é um romance proletário”. Tece inúmeros argumentos e, ao final, faz uma definição independentemente deles. O esforço de Guimarães, louvável e competente, apresenta fissuras de raciocínio e conceituação que são muito representativas, e compreensíveis, dos enganos e desenganos cometidos por tantos na tentativa de entender as novidades literárias que ocorriam sob o manto confuso e indefinido do “romance proletário”. O pensamento de esquerda, como o de Guimarães, parece não levar em conta referências mais consistentes relacionadas à arte revolucionária. Como Trotsky: contrariamente ao regime dos possuidores de escravos, dos senhores feudais e dos burgueses, o proletariado considera a sua ditadura como um breve período de transição [...]. Pode o proletariado nesse lapso de tempo criar uma cultura? A compreensão da arte dirigida, instrumento de propaganda política, jamais encontrou apoio de Marx e Engels (Trotsky, 1969: 161).

O prefácio da edição brasileira de *Literatura e Revolução*, de Trotsky, apresenta um artigo do cientista político Moniz Bandeira no qual é narrada a resistência irrefreável de Lenin contra uma possível tendência de criação de uma cultura específica do proletariado.

[Lênin] não aceitava (...) a tendência para a criação da cultura proletária, representada pelo Proletkult, que (...) contava com o patrocínio do Comissariado da Instrução. Interveio e exigiu que o Congresso do Proletkult, realizado em Moscou (1920), aprovasse uma resolução, por ele próprio redigida, condenando “com a maior energia, como inexata teoricamente e prejudicial na prática, toda a tentativa de inventar uma cultura especial, própria”. E, quando o Pravda publicou um artigo em que Plentnev manifestava a sua intenção de estudar ciência proletária, Lênin repreendeu Bukharin por permitir a publicação daquele disparate e escreveu que “o autor não deve estudar ciência proletária, mas, simplesmente, estudar” (Bandeira, 1969: 8-9).

Pode-se concluir, por um lado, que a oposição aos fundamentos de uma cultura revolucionária feita por Trotski e Lênin deveria ser revista já no início da década de 1930, no Brasil? Ou, por outro lado, que a tentativa de estabelecer bases de um romance proletário é um gesto “contrarrevolucionário”? Entre as duas opções, qualquer conclusão implica uma arriscada precipitação intelectual que ultrapassa os limites da fundamentação deste trabalho. Mas cabe, sim, apresentar subsídios conceituais que permitam o questionamento específico do “romance proletário”, motivo e objeto deste capítulo.

Ao contrário da referida postura revolucionária, já consolidada àquela época, ocorre uma formulação técnica de como deve ser o “romance proletário” baseada em observação de uma nova literatura praticada na Europa e nos Estados Unidos (influências que apresentaremos a seguir), mas também baseada em crenças e desejos próprios. Na mesma edição do *Boletim de Ariel* em que Alberto Passos Guimarães escreve o artigo apresentado acima, Jorge Amado também se manifesta sobre o novo gênero tão polêmico, o que nos leva a crer que não teria ocorrido, naquele momento, um diálogo entre os dois, mas apenas uma preocupação comum de definir o “romance proletário”.

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 massa. Sem herói nem heróis em primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. (Amado, 1933-c: 292)

Ou seja, o próprio Jorge Amado não tem uma definição exata do que é o “romance proletário” (o que justifica a pergunta que faz na apresentação de *Cacau*, reiterando que se trata mesmo de uma dúvida, não de uma afirmação). Suas tentativas de diferenciá-lo do romance burguês são louváveis, mas não muito consistentes. A “receita” do romance “sem heróis, sem enredo e sem senso de moralidade” não é praticável ou mesmo praticada a não ser pelo próprio Jorge Amado em *Suor*, livro publicado em 1934, que provavelmente apresenta-se como a única expressão desse tipo de produção entre as que

foram escritas nos anos 1930 por ele ou por outros autores. Mas, ainda no mencionado artigo, o sentido da frase “fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta” faz-se presente largamente nos chamados “romances do norte”, nos quais há protagonistas e heróis, sim, mas não proletários (no sentido clássico), e sim pobres, miseráveis, excluídos. O artigo de Jorge Amado, seja como for, criou referências. Trata-se do “o único texto em que um escritor comprometido com a literatura proletária” chegou “a traçar algum tipo de programa especificamente literário”, escreve Bueno, apontando *Suor*, publicado em 1934, como o resultado prático dessa proposta (Bueno, 2002: 262)

Na verdade, Jorge Amado escreve sobre o romance proletário em outro artigo, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1934, também logo após o lançamento de *Suor*, referindo-se a uma pretensa coletividade de leitores interessados em obras rotuladas com essa expressão.

O *Suor* foi grandemente apoiado pelos moços estudantes e trabalhadores. São esses os meus leitores. Esses que me animam a continuar. Continuar apesar de saber que nunca serei um escritor operário. Pequeno burguês, com os vícios de origem, não possuo a grande poesia, a grande pureza, a força que hoje no mundo só tem o proletariado revolucionário.

É evidente que nossos livros, volumes de pequenos burgueses que aderiram ao proletariado podem ser ingênuos ou falhos. Apesar de tudo eles falam uma linguagem nova e verdadeira. Com todos os palavrões eles dizem verdades duras de ouvir (Amado, 1934-d: 2).

O tom desse artigo revela uma espécie de desencanto com as próprias definições e práticas do “romance proletário” – parece dizer, numa resignada mistura de sentimentos, que cabe a ele, um pequeno burguês, operar uma transformação na literatura sem se aventurar a ser o que não é, ou seja, proletário. Mas, a posteriori, há explicações que atenuam essa hesitação e aparente sentimento de culpa, como em artigo publicado no ano 2000: “a representação do proletariado não dizia respeito nem a um grupo social nem a uma classe social definida. Para Amado, o proletariado ainda não tinha se consolidado” e era tratado como uma “força imanente”, apenas “potencial”,

“devido à ausência de uma mentalidade proletária entre os grupos sociais representados” (Ramos, 2000: 37). Como se vê, ainda no ano 2000 há uma busca por entender, questionar e interpretar o escopo do “romance proletário”, apesar da sua fluída existência se resumir a algumas obras durante um par de anos.

Ao mesmo tempo, a expressão “romance proletário” é silenciosamente abandonada por Jorge Amado e não aparece mais em nenhum das centenas de artigos que escreve nessa época sobre esse tipo de literatura. Embora tenha se apropriado dela e a disseminado, pode-se concluir que Amado passou a entender que a expressão “romance proletário” se revelava vazia? E isso é uma pergunta, não uma afirmação. Seja como for, se ele não a usa mais, os críticos e intérpretes adotam vigorosamente a expressão desde então, dando vida a um embrião que realmente nunca efetivamente nasceu. E fazem dela motivo de abundantes reflexões, críticas e elogios, como veremos a seguir.

A literatura da esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre literatura revolucionária e proletária [...]. Como a classe mais atingida pela exploração é a proletária, convencionou-se de denominar todas as obras que narram o sofrimento dessa gente, de literatura proletária [...]. Nós não estamos sob um Estado proletário e nem temos proletários romancistas (Jurema, 1934-b: 217).

Em tal artigo, Aderbal Jurema, advogado paraibano ligado à esquerda nos anos 1930²² reage à possibilidade da existência literária de uma voz “dessa gente”. Além disso, omite qualquer consideração sobre aspectos estéticos, narrativos, poéticos que o livro possa (ou não possa) ter – deslocando, definitivamente, o centro da discussão para as questões ideológicas em detrimento da análise literária, comportamento muito comum quando se trata desse tema. Como, por exemplo, no já mencionado e paradigmático artigo de Murilo Mendes sobre *Cacau*. Escreve este, em 1933, também tateando definições: “antes de mais nada precisamos saber o que é que o autor entende como romance proletário” – e não cogita a possibilidade de o “autor” não ter um entendimento consolidado do que é “romance proletário” (afinal, em *Cacau*, ele faz uma pergunta, não

²² Depois, ele traçaria uma carreira como político até os anos 1970, indicado deputado e senador “biônicos” pelos partidos Arena, PDS e PFL.

uma afirmação). E Mendes continua: “se quiser ser um escritor revolucionário terá que se integrar ao espírito proletário, do contrário fará simples reportagem” (Mendes, 1933: 317).

Murilo Mendes também não está interessado nos aspectos estéticos desse alegado “romance proletário”, ou na possibilidade de estar em curso uma transformação na literatura em sentido amplo, com a emergência de uma “nova arte”, ainda que sua argumentação de caráter histórico e social faça sentido. O que não faz muito sentido é a menção à “simples reportagem” (caso o escritor não se integrasse ao “espírito proletário”). Tal asserção parece ser mais uma daquelas conexões (entre literatura e “reportagem”) inexplicáveis, movidas, aparentemente, por crenças ou desejo de rebaixar determinadas produções. Mais equilibrada parece ser a abordagem do advogado Renato Almeida, frequente colaborador de revistas culturais nos anos 1930, em artigo publicado em 1934:

No Brasil, o fenômeno se sincronizou. Depois da floração da poesia moderna, quase toda de abandono e abstração (...) veio a equipe do romance. Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes e outros, antecipados pelo Sr. José Américo de Almeida, na *A Bagaceira*, trouxeram alguma coisa de novo, com a realidade direta e fizeram o romance proletário, para usar a expressão da moda, ainda que com certa imprecisão. Nesses romancistas, o que há é o espetáculo da miséria e degradação dos meios brasileiros, e a sua atitude pode vir da ideologia ardente, ou da simples história, como n'*Os Corumbas*. Mas o que perdura é o testemunho da crise, o que sugere são soluções, o que demonstra é o erro social (Almeida, 1934: 53).

A “equipe do romance”, mencionada por Renato Almeida, também recebeu da crítica os rótulos de autores do “romance nordestino”, “romance social ou romance intencional”, que, na verdade, até fazem mais sentido, oferecem mais consistência e caráter didático, do que a expressão “romance proletário”. Mas se mostra procedente a crítica de Renato Almeida ao despojar de importância o conteúdo “proletário” da literatura praticada por esses autores, considerando-a uma “expressão da moda” e “imprecisa”, e dando ênfase

ao que realmente é: o “testemunho da crise”. Foge aos rótulos, busca a essência, define o que é preciso definir.

Mas a tentação de rotular as obras e autores da década de 1930 com essas duas palavras parece irrefreável. Ela resume as inquietações e contradições pessoais de ampla gama de pensamentos e crenças, tanto à direita como à esquerda, tanto nos críticos como nos próprios autores, relegando a um segundo plano o surgimento de uma nova voz literária, com conteúdos estéticos marcantes. É o que afirma Antonio Candido, perceptivo, muitas décadas depois, referindo-se aos “escritores do norte” sem também valorizar nem sequer mencionar o “romance proletário”:

(...) surgiu e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como um movimento de integração, ao patrimônio da nossa cultura, da sensibilidade e da existência do povo, não mais como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte (Candido, 1961: 47).

O que se procura aqui é, não custa lembrar mais uma vez, que o uso da expressão “romance proletário”, conquanto adequada às tendências do pensamento da década de 1930, faz prevalecer o conteúdo sobre a forma, o que desfavorece a análise ou crítica literária. Assim, não seria produtivo fazer essa divisão. Se, no entanto, é compreensível a prática dessa tendência na época, torna-se um tanto anacrônico reproduzir as mesmas reações e reflexões décadas depois, quando a distância do tempo permite e impõe a certeza de que essa nova literatura permaneceu enraizada na nossa expressão cultural não apenas por suas proposições de ordem social (ou políticas, ou ideológicas), mas sim pelo desenvolvimento de novos horizontes estéticos e poéticos. Roger Bastide, por exemplo, ao ser convocado, juntamente com outros autores, para escrever um artigo sobre Jorge Amado, numa edição em homenagem aos quarenta anos de literatura do autor, resgata essa ideia “anacrônica”. “Aí está no meu entender, a grande revolução provocada por Jorge Amado [...] o naturalismo de Jorge Amado é o do proletariado nascente, que encontrou em nosso autor, ao mesmo tempo, sua expressão e sua encarnação (Bastide, 1972: 42).

A despeito das contribuições que Bastide proporcionou à reflexão de uma nacionalidade brasileira, talvez ele tenha perdido a oportunidade de renovar algumas reflexões, não se limitando a repetir em parte aquelas que existiam desde a década de 1930. Esse artigo, publicado em 1972, poderia aproveitar a distância de tempo para resgatar outros aspectos da obra de Jorge Amado que foram omitidas por conta dessa camisa de força do “romance proletário” ou, como causa e consequência, do alegado compromisso do autor com as “causas sociais”. Afinal, “a grande revolução provocada por Jorge Amado” (hoje, quase cem anos depois, podemos enfatizar) não foi “tornar-se a encarnação e a expressão de um proletariado nascente”. Qual proletariado? Os trabalhadores da roça, “alugados” das fazendas de cacau (no livro *Cacau*)? Os miseráveis vivendo numa espécie de cortiço degradante destinados à exclusão definitiva (em *Suor*)? A jornada do herói Baldo (*Jubiabá*), do pescador solitário Guma (*Mar Morto*), dos adolescentes abandonados (*Capitães de Areia*)? De novo, é a tentação de explorar conteúdos de caráter ideológico que se confundem com vida privada de Jorge Amado, principalmente suas conexões partidárias exercidas de modo mais efetivo na década de 1940 – reforçando que o objeto desse texto é a primeira metade da década de 1930.

Apesar de a poética de Jorge Amado, nas suas primeiras obras, ter sido tema do capítulo anterior, a intenção aqui é evidenciar a forma como a expressão “romance proletariado” condicionou a análise crítica dessas obras e consolidou uma visão um tanto quanto míope que a escala generosa do tempo nem sempre corrigiu. Mas o fascínio pela literatura “proletária”, para a crítica ou elogio, muitas vezes com caráter emocional ou ideológico, parece ser irrefreável.

...sua estreia literária e uma primeira e longa fase de seu trabalho narrativo se fizeram quando ainda pertencia aos quadros do Partido Comunista, instado a seguir padrões rígidos do realismo socialista, e a eles pagou seu tributo. Devia apresentar modelos, não espelhar costumes. Assim, devia denunciar as injustiças sociais e desigualdades econômicas, devia apresentar personagens salvadores que liderassem o proletariado para os passos da revolução, devia celebrar os levantes

dos oprimidos por meio de greves e ações sindicais nítidas. Cumprindo isso docilmente. (Machado, 2008:107)

As afirmações de Ana Maria Machado, em que pese sua brilhante carreira de escritora, principalmente no gênero infantojuvenil, e sua filiação à Academia Brasileira de Letras, apresentam imprecisões que acabam favorecendo uma ideia geral e de certo modo equivocada sobre a obra de Jorge Amado, principalmente em sua “primeira e longa fase de seu trabalho narrativo”, que se conecta à noção precipitada do “romance proletário”, aqui discutida. Não se pode dizer que as primeiras obras de Jorge Amado seguiram “os padrões rígidos do realismo socialista” cujas características são diligentemente apresentadas por ela. Discutir aqui o realismo socialista na literatura conduzirá a progressão textual inevitavelmente a uma digressão interessante, mas pouco produtiva para o objetivo deste texto. No entanto, podemos afirmar, sem medo de errar, que o realismo socialista não foi alvo de debates nas centenas de artigos pesquisados para este trabalho. Não é o caso de nenhuma de suas obras realizadas na primeira metade da década de 1930, e certamente não é o caso de nenhum de seus três primeiros romances, objetos desta pesquisa. Há evidências concretas, cronológicas, que afastam a possibilidade de Jorge Amado estar sob influência direta do Partido Comunista Brasileiro em 1933, quando já havia escrito *Cacau*²³:

Cacau é resultado da minha infância, passada na cidade de Ilhéus e seus povoados e nas fazendas de cacau. Há muito que eu imaginava escrevê-lo. Tinha, para isso, uma grande documentação (Amado apud Tati, 1961: 47).

É bem provável que *Suor*, lançado em 1934, também tenha sido escrito antes de sua filiação ao Partido Comunista em 1932 – e, portanto, não estaria, ao elaborar seu terceiro romance, sendo “instado a seguir os padrões rígidos do realismo socialista”. Em *Suor*, Jorge Amado segue muito mais sua própria receita de “romance proletário” (na verdade, ele não usa essa expressão, mas sim “romance antiburguês”) do que qualquer outro roteiro externo. Ao contrário de Rachel de Queiroz, que acabou se desligando do PCB por não aceitar suas interferências, não há registro de que Jorge Amado tenha tido

²³ Em *Navegação de Cabotagem*, Amado conta que os originais de *Cacau* foram submetidos à editora Schmidt em 1931 (Amado, 1992: 422)

dificuldades nesse sentido por conta de sua filiação partidária. Mas apesar de estar explicitamente alinhado à ideologia que, teoricamente, fundamentava o PCB, tudo indica que, nesses primeiros anos de sua carreira, Jorge Amado não se comprometia com a disciplina do partido.

Ainda em chave cronológica, convém destacar que a institucionalização das diretrizes do realismo socialista no que se refere à literatura se dá efetiva e solenemente com a realização do primeiro congresso da União dos Escritores Soviéticos ocorrido tão somente em agosto de 1934 (Strada, 1987: 156), isto é, depois da publicação dos três primeiros livros de Jorge Amado²⁴. Em rastreamento realizado em jornais brasileiros, tem-se notícia de que o rótulo “realismo socialista” começa a ser empregado de modo explícito apenas no princípio de 1935, em texto divulgado na cadeia dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Trata-se de matéria assinada por Jonathas Serrano, membro do Centro Dom Vital, e publicada em *O Jornal* na qual se faz referência ao encontro de literatos ocorrido no ano anterior em Moscou e se censura “o absurdo” da proposta de “dirigir a literatura” levada a termo pelos russos²⁵.

Para além de tais marcos, nos anos 1930 era importante ter uma posição definida no âmbito da polarização que se descortinava e, a partir dessa perspectiva, erigir uma proposta nova, transformadora. Em 1933, já com seu segundo romance publicado (*Cacau*), mas ainda com 21 anos de idade, Jorge Amado escreve uma crítica à obra *Destino do Socialismo*, de Octávio de Faria, embora fossem escritores próximos que, a princípio, antes de se posicionarem em termos políticos, cultivavam uma identidade literária e uma amizade (como já revelado anteriormente, foi Octávio de Faria quem levou os originais de *O País do Carnaval* para publicação por Augusto Frederico Schmidt). O livro de Octávio de Faria constitui-se como uma condenação explícita ao socialismo, com o qual Jorge Amado se envolvia cada vez mais, pelo menos nas suas proposições básicas. Escreve ele:

²⁴ Quanto a *Suor*, que data de 1934, mesmo ano do referido congresso, o *Boletim de Ariel* anuncia que, em maio de tal ano, o novo romance do autor baiano já se encontraria no prelo e publica um trecho da obra. Em junho do mesmo ano, tal periódico noticia que o livro já estaria à venda.

²⁵ Além disso, ainda quanto a difusão do realismo socialista na América Latina, em pesquisa preliminar, tem-se notícia da publicação apenas em 1935, no Uruguai, de um livro intitulado *Congreso de escritores soviéticos de Moscú, Agosto de 1934* pelo Centro de Trabajadores Intelectuales del Uruguay.

Ao contrário do ensaísta de *Destino do Socialismo*, acredito na vitória da revolução dos operários, não apenas na sua vitória bélica como na reconstrução do velho mundo pelo proletariado. É verdade que acredito nisso tudo muito displicentemente, sem nenhuma coragem ou entusiasmo pela luta [...] (Amado, 1933-d: 225).

É verdade que durante a década de 1940 o seu compromisso, inclusive em termos literários, com o PCB, não só é óbvio como também declarado, uma fase que se estende até *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954), mas que não faz parte da abordagem pretendida por este texto. O fato é que parece haver um tom sarcástico e até mesmo emocional em algumas expressões do pequeno trecho crítico de Ana Maria Machado antes transcrito – como, por exemplo, “cumpriu isso docilmente”. O texto, publicado em 2012, prova que há um rótulo, uma impressão geral, motivada por uma abordagem politizada que fabricou um estigma perene e o colocou na obra de Jorge Amado, algo estimulado pela constante menção ao “romance proletário” e a seu caráter “ideológico”. Se essa reação ainda acontece no século XXI, revela-se ainda mais frequente e emocional na década de 1930.

O “romance proletário” é a última atitude literária que o Brasil foi buscar no estrangeiro. Todos os novos escritores andam preocupadíssimos em criar problemas, em mostrar dramas terríveis, exagerando detalhes, patetizando situações, visando ao efeito social dos seus romances. E para isso, indo nas águas de *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira* e outras obras do gênero, derramam nas suas páginas um verdadeiro “stock” de nomes feios, comprometendo, às vezes com crueza arrepiante de certas expressões, as melhores páginas de tais livros...

[atribui a Michael Gold] a culpa de haver exercido, sobre a nova corrente literária brasileira, essa influência perniciosa. Há escritores de real mérito, como, por exemplo, esse vigoroso romancista que é Jorge Amado, que bem podiam prescindir dos recursos fáceis, ao agrado do público vulgar, para dar aos seus livros um aspecto menos chocante (Magalhães Junior, 1934: 6).

Magalhães Junior é capaz de identificar qualidades literárias quando menciona “escritores de real mérito”, mas não aceita o que chama de “recursos fáceis” – ou seja, a reprodução da linguagem do povo, incluindo palavrões, e caracterização da pobreza e da situação de exclusão nas quais se encontram os protagonistas do que chama “romance proletário”. Pinça o curioso argumento de que essa abordagem tem a finalidade de “impactar” o leitor (vender mais?) e atribui essa “influência perniciosa” a Michael Gold (1894-1967), romancista e crítico literário norte-americano, o qual, segundo sua visão, provavelmente trata-se de um mercenário da literatura. Mais passional ainda seria o artigo de Henrique Pongetti, de 1934, em que toda a sua intolerância e revolta contra a nova literatura emergente, o impele a uma crítica desmesurada contra Michael Gold

Michael Gold, você não sabe o estrago que fez o seu livro *Judeus sem Dinheiro*, neste meu pitoresco país de macacos que escrevem e de papagaios que leem como gente. Nem queira saber, porque, entre tantas feridas abertas por East Side no seu coração e cicatrizadas pelos dólares de seus editores – você já deve ser judeu com dinheiro: não seja tão modesto! – a do remorso jamais criaria casca. Estamos – como diria de outro modo sua mãe, se mister Zunzer, o senhorio, pusesse na rua seus cacarecos – “perdidos” e mal pagos... Todos os macacos e todos os papagaios aprenderam a repetir seus nomes feios e resolveram criar, nesta terra de vastidão sem cercados, de sol e de farturas, de rios e de águas nascentes – de “facadas” infalíveis e subscrições infelizes – a East Side mais suja, mais faminta, mais úmida, mais hedionda que jamais sonharam as larvas do esterco das estrebarias novaiorquinas, em cima das quais sua Mary Sugaz Bum se deixava gozar... (Pongetti, 1934: 13)

Haveremos de convir que o tom impressionista e excludente, bem como o conteúdo orientado desse artigo estão longe de uma análise equilibrada. Mas esse tipo de reação à proposta literária que surgia, no Brasil e fora dele, na época e depois dela, expõe o fato de que a expressão “romance proletário” carregava uma carga pejorativa, motivada por reação emocional e de caráter ideológico, da qual se faz necessário ter consciência, sobretudo quando é desejável, no âmbito dos estudos literários, extrair também aspectos poéticos e estéticos dessa literatura em transformação.

É importante enfatizar que a expressão “romance proletário” estigmatiza, para o bem ou para o mal, toda a literatura com uma nova abordagem de ambiente, personagem, narrativa e cultura – independentemente de qualquer ligação ideológica ou partidária. O que se atribui a Michael Gold, responsabilizando-o por cometer essa abordagem, migra naturalmente, sem questionamentos, para o rótulo de “romance proletário” de maneira precipitada e imediata.

De fato, a obra de Michael Gold, *Judeus sem Dinheiro*, publicada em 1930, nos Estados Unidos, produziu grande repercussão em todo o mundo ocidental, até mesmo no Brasil, por meio de tradução lançada por aqui naquela época²⁶. Michael Gold é o *nom de plume* de Itzok Isaac Gramsci, nascido em Nova York, filho de imigrantes judeus e militante comunista cujas obras foram, de fato, identificadas como uma genuína expressão do “romance proletário”. Mas esse livro em questão não apresenta praticamente nenhuma daquelas características atribuídas ao “romance proletário” pelos críticos e autores brasileiros. Não é revolucionário e não tem propostas típicas da esquerda. Não oferece nenhum motivo para associá-la a um compromisso com o Partido Comunista ou às “normas” soviéticas. Não há personagens que buscam, como saída, manifestações políticas, como greves. O leitor que deseja encontrar tais conteúdos, motivado pela expressão “romance proletário” com que o livro é rotulado pela crítica, acha-se profundamente decepcionado ao final da leitura. Afinal, nela sobrevivem duas características principais: 1) denunciar o Nazismo, que nascia então na Alemanha, e combatê-lo (como o autor afirma expressamente na apresentação do livro); 2) revelar, sem adornos, a vida miserável dos imigrantes judeus em Nova York, vítimas da exclusão social e econômica. Trata-se, na verdade, de um depoimento com evidentes traços biográficos, da vida de imigrantes judeus, fugitivos da Alemanha, das perseguições nazistas e dos *pogroms*²⁷ que ocorriam intensamente desde o século anterior. E não há praticamente nenhuma conexão com o ambiente proletário ou com vidas de proletários. O único personagem verdadeiramente proletário, empregado de

²⁶ Com tradução de Cid Franco, tal obra sai, no Brasil, pela primeira vez, em 1932 pela Editorial Pax, casa financiada por Luís Carlos Prestes. Há ainda edições por outras editoras comunistas: “em 1934 pela Cultura Brasileira e em 1944 pela Calvino” (Secco, 2013: 56).

²⁷ Palavra em ídiche utilizada para designar a perseguição aos judeus na Alemanha e em países da União Soviética.

uma fábrica, é um ex-patrão, falido, sem a menor “consciência de classe”, que sonha apenas em voltar a ser patrão e, no livro, trata-se de uma figura secundária.

Como poderia haver judeus pobres quando todo bom nazista sabia, de acordo com Hitler, que todos os judeus eram banqueiros internacionais? Hitler é um demagogo que falsificou a história. É bem-sucedido porque seus seguidores são tão ignorantes que não percebem as mentiras. Hoje, as grandes massas de judeus, no mundo inteiro, não são constituídas de banqueiros milionários, mas de indigentes e operários. Conteí, no meu livro, uma história sobre a pobreza judaica em certo gueto, o de Nova York (Gold, 1935: 7)

Os motivos pelos quais vincularam, aqui no Brasil, *Judeus sem Dinheiro* ao “romance proletário” são a busca por retratar uma realidade, até então desconhecida, feita de cenários, linguagem e fatos da dura vida de imigrantes pobres. Um retrato cru, impregnado de realidade, da vida miserável da comunidade judaica de Nova York, submetida a todos os tipos de provação. Poderia ser rotulado como “romance de imigrantes” ou algo assim. Mas a verdade é que o simples fato de se tratar de um romance que impacta por conta de sua crueza em mostrar outro aspecto da vida, ou revelar a vida dos desvalidos, sem o “*glamour* burguês”, abandonando uma literatura mais ornamental, foi o suficiente para ganhar o rótulo de “romance proletário”. Os escritores de 1930, especificamente Jorge Amado, que frequentemente citaria a obra de Michael Gold ao longo de toda a sua vida, se identificaram justamente pela busca por verossimilhança e coragem do autor em contrariar as expectativas literárias tradicionais de romances que se passam em mansões das elites do Rio de Janeiro, com narrativas que incluem expressões em francês. O que seduzia o romancista baiano e outros autores de sua geração, estimulados por manifestações literárias vindas de fora, eram as novas propostas de conteúdo e de fatura estética capazes de provocar uma transformação literária²⁸. O depoimento de Jorge Amado ajuda a entender essa questão:

²⁸ Segundo Cássia dos Santos, *Judeus sem dinheiro* “exerceu influência significativa sobre vários de nossos romancistas que apresentavam preocupações sociais [...] que, liderados por Jorge Amado, produziram nos anos 1930 e 1940 uma enxurrada de romances em que enfocavam [...] as condições miseráveis de vida do povo nos mais diversos rincões do país. Neste rol, estariam Emil Farhat, com seu romance *Cangerão*, João Cordeiro, com *Corja*, Clóvis Amorim, com *Alambique*, José Cordeiro de Andrade, com *Cassacos*, Lauro Palhano, com *Gororoba*, Nestor Duarte, com *Gado humano*, Abguar Bastos, com *Safra*, Gomes Leal, com *Cais do porto*, Antônio Constantino, com *Embrião*, e vários outros [...]” (Santos, 1998: 111).

A expressão “romance proletário” estava ligada a toda uma literatura que apenas se começava a conhecer no Brasil. Havia entre outros um romance alemão, *Passageiros de Terceira Classe*, de um certo Kurt Klaber. [...] Era um romance estranho, um romance proletário todo em diálogos, inteiramente em diálogos, que contava a viagem de barco de imigrantes alemães voltando dos Estados Unidos para a Alemanha, e o drama destes imigrantes. Este livro, prefaciado por Thomas Mann, devia datar dos anos 1920 e poucos; eu o lera em 1930, numa tradução publicada pela Pax, uma editora de São Paulo que começava a publicar romances russos, da primeira fase da literatura soviética, *A Derrota*, de Fedaiev, *A Torrente de Ferro*, de Serafimovitch, *A Cavalaria Vermelha*, de [Isaac] Babel, uma literatura extremamente rica. Mais ou menos ao mesmo tempo, a Cultura Brasileira, outra editora de esquerda, publicou *Judeus sem Dinheiro*, de Michel Gold, que teve enorme influência, um sucesso tremendo [...] (Raillard, 1990: 55-56).

O referido livro de Kurt Klaber, *Passageiros de Terceira Classe*, é frequentemente referenciado como exemplo típico quando o assunto é “romance proletário”, nas raras menções que se fazem a essa manifestação em artigos escritos fora do Brasil. Klaber, no entanto, não era exatamente um proletário. Anos depois, em 1948, já no exílio, Jorge Amado conta, em *Navegação de Cabotagem*, que procurou ter notícias de Kurt Klaber, a quem muito admirava por propor uma literatura diferente. Depois de muito investigar, em Paris e Roma, conhece, em viagem a Zurique, uma tal Madame Utzel, que “dá notícia do desaparecido. O romancista proletário, com a tomada do poder pelo Nazismo, asilara-se na Suíça, onde vivia... e mudara de gênero... de proletário passara a romancista para *jeunes-filles*...” (Amado, 1992: 524).

A Derrota, de Alexander Fedaiev, afirma-se como um surpreendente romance psicológico de guerra no qual retrata as relações humanas, o desespero, a resistência e o conflito de autoridade de uma companhia militar nos conflitos de 1919 em defesa da

revolução russa. Assim como os livros de Serafimovitch, não busca exatamente abordar o universo proletário, mas sim defender, com elaborados recursos literários, o processo revolucionário da União Soviética.

Uma rápida observação dessas obras, associadas ao “romance proletário”, permite-nos ter uma ideia do universo temático e estético que reverberava nas obras iniciais de Jorge Amado e que corroborou a consolidação de um rótulo. Ou seja, há uma tendência, até certo ponto compreensível, de considerar o “romance proletário” como obra que retrata, divulga ou defende os princípios do socialismo soviético. É compreensível porque se trata de universos que se justapõem naturalmente, mas não obrigatoriamente, diante das circunstâncias específicas da época. Afinal, revoluções não costumam propor gêneros literários como prerrogativas.

As circunstâncias específicas que envolvem a produção das primeiras obras de Jorge Amado, e de outros escritores da sua geração que despontaram no começo da década de 1930, são de fato conectadas com uma natural aproximação ao PCB. No artigo “O comunismo nas letras brasileiras”, de Denise Adélia Vieira e Teresinha V. Zimbrão da Silva, são relatados episódios que retratam a influência do PCB na literatura, numa época em que o stalinismo já estava consolidado como fruto da revolução russa e impunha regras rígidas em todos os campos da produção cultural. As autoras do artigo mencionam o “obreirismo” como o conjunto dessas determinações:

Desde fins de 1929 até meados de 1935, o PCB empreendeu o programa de proletarização do Partido, que desembocou no obreirismo, uma versão que incitou “desprezo” pelos aliados de outras classes. Seguiu-se o afastamento dos militantes intelectuais que ocupavam postos de direção, os quais passaram a ser ocupados por militantes de origem proletária. Esta política se caracterizou pela valorização do modo de vida proletário, em detrimento do intelectualismo burguês, apontado então como responsável pelo imobilismo do Partido. Aqueles militantes de origem intelectual que pretendessem continuar nas fileiras do Partido deveriam experimentar o *modus vivendi* do trabalhador e exaltar as virtudes proletárias. O programa testaria, assim, as escolhas partidárias dos intelectuais. Ao

centrar as suas propostas em torno da proletarização, o PCB pretendia uma revisão das funções assumidas pelos intelectuais até então representantes da burguesia. O intelectual que desejasse ingressar no PCB tinha de passar por vários testes para mostrar que poderia fazer parte do proletariado, provando, assim, afinidades com esta classe. Além disso, “travestido” de operário, o intelectual poderia transmitir nos seus escritos, de modo mais “verdadeiro”, as experiências adquiridas com o mundo do trabalho (Vieira e Zimbrão, 2013: 301).

Não se pode dizer que o obreirismo, de acordo com o artigo acima, é um gênero literário, porque, afinal, não prega uma poética própria, mas sim um procedimento intervencionista e partidário, uma manipulação da expressão literária com caráter claramente repressor – indo na contramão da proposta transformadora do romance de 1930 de libertar a literatura de velhas amarras. Um episódio, narrado pelas autoras, envolvendo Rachel de Queiroz, torna clara tanto a manipulação do PCB como o improvável sucesso desse “patrulhamento”.

Depois de publicar seu primeiro romance, *O Quinze*, Rachel de Queiroz filiou-se ao PCB, em 1931, com apenas 20 anos, quando já ocorria a política do obreirismo no partido com o recrudescimento da desconfiança em relação aos intelectuais militantes. Em 1932, Rachel vai ao Rio de Janeiro levando os originais do seu segundo romance, *João Miguel*, sabendo que teria que ser submetido à aprovação do partido por conta dessa nova política.

O romance [João Miguel] tem como espaço o Ceará e revela, com intensidade, a problemática social do Nordeste: a miséria, a seca, a desigualdade, a indiferença dos poderosos diante de tão grave situação. Assim que souberam do romance, os dirigentes do partido exigiram que ela entregasse os originais para uma avaliação: só então, após a leitura, feita por uma comissão, designada pelo Partido, permitiriam – ou não – a publicação. Mesmo contrariada, foi condescendente (Vieira e Zimbrão, 2013: 306).

Os originais foram entregues ao partido, que permitiu a publicação do livro desde que ela operasse mudanças nos personagens e no enredo, buscando uma “proletarização” do

romance. Rachel não aceitou as alterações e, por isso, foi oficialmente expulsa do partido, com o qual nunca mais se relacionou. O livro *João Miguel* foi lançado logo depois sem as modificações “proletarizantes” exigidas pelo PCB. Tal episódio foi narrado no livro *Tantos Anos*, da própria Rachel de Queiroz e de sua irmã Maria Luiza de Queiroz. O conflito em questão é exposto mais tarde e narrado no referido artigo “O Comunismo nas Letras Brasileiras”, quando as autoras fazem referência ao romance *Caminho de Pedras*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1936. Nesse romance, a escritora cearense empreende críticas à política de “proletarização” do Partido Comunista e também aos intelectuais que “conheciam apenas uma pequena parte dos problemas vividos pelos trabalhadores”. O obreirismo, segue o artigo, “gerou rixas entre os operários e intelectuais...”.

Ou seja, por mais que houvesse uma adesão muitas vezes cega ao partido, capaz de afetar o comportamento dos “intelectuais”, havia entre alguns escritores a consciência de que não era possível de fato haver uma “conversão” verdadeira, “legítima” à “proletarização”.

Outro aspecto importante a se abordar refere-se ao conteúdo e à formação ideológica dos comunistas da época e à conexão com o PCB frequentemente atribuída ao “romance proletário”. Já vimos que esse último não se apoia nas referências fundamentais do pensamento comunista ou marxista, ou seja, Trotski, Lenin e Engels, aqui citados. Também vimos que o “romance proletário” quase nunca atende a uma das três possibilidades que justifiquem o adjetivo contido em tal expressão: 1) ser escrito por proletário; 2) ser lido por proletário; e 3) ser ambientado entre o proletariado. Mais do que isso, no entanto, é fácil notar, nas centenas de artigos publicados entre 1931 e 1935 por Jorge Amado e outros autores supostamente praticantes desse tipo de literatura, que não há nenhuma reflexão ou ponderação evocando ou citando qualquer conteúdo de caráter teórico da ideologia marxista. A impressão é que esse tipo de conteúdo mais substancial era completamente ignorado, ou relevado, por esses autores: “Eu nunca lera Marx, não sei se muitos dentre nós o leram, [...] mas a maioria dos líderes do PC sem dúvida jamais o leu” (Raillard, 1990: 74).

Nesse momento, quanto a tal aspecto particular que diz respeito às influências sobre os autores dessa época, é preciso distinguir o fazer literário da ideologia política propriamente dita, ainda que exista a intersecção desses universos, assim como haja áreas em que tais pontos de contato entre elas não ocorram. Jorge Amado não distingue as duas situações. Apenas transita entre elas.

Eu falei das influências estrangeiras exercidas sobre mim e minha geração – a literatura soviética, a literatura norte-americana e a de outros países; quando se falava do romance proletário, toda uma literatura de esquerda que vinha dos anos 1920, Upton Sinclair, os socialistas nos Estados Unidos – tudo isto, não é?, pesa sobre o “romance de 1930”. [...] os romancistas soviéticos [...] os grandes romances documentários [...] os livros pró-soviéticos, os socialistas mais críticos – uma crítica que em seguida foi totalmente censurada e proibida. Aquilo nos influenciou muito a todos (Raillard, 1990: 99).

O que é importante nesse depoimento, com vistas aos assuntos aqui tratados, é a menção das influências estrangeiras sobre especificamente a proposta estética da geração de 1930. Embora se tratasse de “livros pró-soviéticos”, censurados e proibidos, o impacto destes se dá nos limites do campo literário. Em regra, os autores que se deixaram influenciar pelos “romancistas soviéticos” não aderiram à luta armada e não foram fazer a revolução. Muito além disso, escreveram livros, romances, ficção literária.

Essa ligação persistente com as ideologias marxistas, com a disciplina do PCB e da política cultural soviética, esse apego a direcionar a obra de Jorge Amado tão somente à prática de um proselitismo político encontra abordagens atenuantes, mais equilibradas, nas vozes de alguns autores e intérpretes que se aventuraram a analisar as obras iniciais de Amado a partir de um ponto de vista mais estritamente literário, pelo qual sobrevém a sensação de um equilíbrio didático. É o caso do artigo de Lucia Miguel Pereira, que, curiosamente, na polarização política então consolidada, pertencia claramente ao quadro oposto ao de Jorge Amado. Escreve ela:

[Em *Cacau*] O autor entra em pleno domínio de um gênero para o qual presentemente todos os outros gêneros convergem, que é no

momento quase toda a literatura do mundo. Tratar-se-á de um romance proletário? Bem pode o *Cacau* entrar na nova rubrica... mas o que é, acima de tudo, é um instantâneo fidelíssimo da vida de uma boa parte da humanidade brasileira, em recanto onde a miséria se torna um sarcasmo e um paradoxo em meio à riqueza dos frutos de ouro que só aproveitam aos *trustmen* dos cacoeiros.

[...] O livro, não se limitando a ser obra de arte impossível, é bem um grito de protesto conta o que se pode chamar, sem exagero, o lenocínio da lavoura, a agiotagem da vida rural. [...] Romance em que alternam trechos comovidos e trechos irônicos, em que as paisagens são indicadas em felizes notas sintéticas e há por vezes um movimento acelerado a que nenhum leitor resistirá (Pereira, 1933: 13).

Nesse artigo, Lucia Miguel Pereira, autora de uma sólida obra literária e uma crítica de qualidade reconhecida já nessa época (tinha 32 anos em 1933), deixa claro que não importa qual rótulo se dá à obra de Jorge Amado – e faz ver as características mais propriamente estéticas, literárias, pelas quais é possível identificar a proposta de uma nova voz emergente.

Em 1934, no já mencionado e célebre artigo que assume características de um verdadeiro manifesto artístico, Jorge Amado discorre sobre o “grito” dessa literatura, associando-o à proposta do “romance proletário”:

Nós, da geração de 1930, nascemos da Guerra e da Revolução Russa. Somos uma geração de romancistas. O sentido de documento, de grito, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro... Os novos romancistas, brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditaram mais em brasilidade, em verdeamarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros. Romancistas novos do Brasil, revolucionários ou reacionários, nos seus livros vive um clamor, um grito que era desconhecido e que começa a ser ouvido. Hoje, era do comunismo e do arranha-céu, da

habitação coletiva, o romance tende para a supressão do Herói, do personagem. Cito exemplos daqui: em *Menino de Engenho*, o personagem não é o menino Carlos de Melo. É o engenho. [...] A seca é o personagem de *O Quinze*, a cadeia o de *João Miguel*. E não são as fábricas os heróis de *Os Corumbas*? Na *Selva* do português Ferreira de Castro é a floresta que domina tudo, como em *Cacau* eu pretendi que fossem os frutos amarelos que comandassem os coronéis e os trabalhadores (Amado, 1934-a: 48).

Jorge Amado, a essa altura, com 22 anos de idade, assume o discurso do “romance coletivo”, “antiburguês”, definindo fundamentos que são rapidamente absorvidos por autores e críticos, ainda que sob polêmicas e reações adversas. Na verdade, toma posse de um papel vacante, expressando suas ideias literárias não só nas primeiras obras como também em artigos estampados em publicações literárias. O “romance proletário” passa a ter uma definição “amadiana” em que, segundo ele, trata-se de uma literatura que vai contra a estrutura burguesa dos romances e privilegia o desenvolvimento de um padrão estético social em que não há protagonista nem enredo. Há sim, um “grito” coletivo, uma expressão de mudança no âmbito de um projeto revolucionário, no qual se mostra clara a influência dos movimentos de esquerda internacionais, especificamente o comunismo.

Há um cenário favorável para tentar novos caminhos literários, principalmente os que oferecem conteúdos sociais e ideológicos. A prosa, “liberta e amadurecida” (Candido, 1965: 147), pode seguir novos caminhos, e, nesse berço de novas ideias, novos mercados, novos impulsos, Jorge Amado assume o “romance proletário”, cujas bases o autor define expressamente em diferentes momentos da sua atividade. É, estética e formalmente, uma proposta adaptada de um gênero já existente, “uma tentativa de Amado e de seus intérpretes de coadunar em normas universais de um gênero com uma situação histórica particular” (Almeida, 1979: 116). Nem poderia ser de outra maneira. O “romance proletário”, apregoado por Jorge Amado, reúne um conjunto de características formais e estéticas que não são exatamente do “proletariado”. Nem havia um proletariado consistente nessa época para justificar esse tipo de literatura. O censo de 1920 mostrou que havia no Brasil cerca de 9 milhões de trabalhadores rurais e apenas 275 mil operários de fábricas (Duarte, 1996: 25). A expressão, explorada por

Jorge Amado, passou a ter características “abrasileiradas”: decadência da aristocracia rural, formação do operariado, luta do trabalhador, êxodo rural, cangaço, vida difícil das cidades em transformação (Candido, 1965: 147)²⁹.

Imbuído da missão de consolidar os critérios que ele mesmo vinha formulando para definir as características do “romance proletário”, Amado procura usar esse formato para classificar os romances mais importantes que então circulavam. A maneira com que substitui o herói humano pelos ambientes coletivos (engenho, cadeia, floresta e até os seus “frutos amarelos”) revela-se uma tentativa discutível de dar corpo às suas ideias. O que não os compromete literariamente até porque era importante, naquele momento, ter ideias. Muito tempo depois, o seu olhar sobre esse momento é, sobretudo crítico e bem mais equilibrado:

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão da minha parte. A consciência proletária 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 – e, neste ponto, a descrição da vida dos trabalhadores rurais é o que torna *Cacau* muito real (Raillard, 1992: 55).

Essa declaração, feita em 1990 (data da entrevista), tem a adequação e reflexão que a distância de tempo permite. Mas na época, década de 1930, era importante ter uma posição definida no âmbito da polarização que se descortinava e, a partir dessa perspectiva, erigir uma proposta nova, transformadora.

Naquele momento, Jorge Amado parece mais interessado em consolidar suas proposições literárias e, claro, sua carreira. E o “romance proletário” se revela ser bem adequado para tais propósitos, provocando a participação de críticos e autores nos

²⁹ Essa não é uma condição exclusiva do Brasil. Os fundamentos do romance proletário apregoados por Jorge Amado foram inspirados, pelo menos em parte, pelo “Proletkult”, ou “cultura proletária”, movimento literário que surgiu em 1917, na Rússia pós-revolução, de origem popular e manifestadamente contrário à cultura burguesa. O “Proletkult” incentivava a produção de uma literatura de cunho social e político que fosse acessível ao povo. Assim como no Brasil, naquele momento a maior parte dos trabalhadores russos era constituída de camponeses: não havia uma classe proletária expressiva. Por ser independente do governo, o movimento sofreu pressões do partido e teve fim nos anos 1920 (Lotha, 2015).

debates e tornando-o, assim, um protagonista. Em 1933, Manuel Bandeira publica um artigo na coluna que mantinha no *Diário de Notícias* questionando as definições que Amado faz sobre esse “novo” romance:

Confesso não ver por que o Romance Proletário tenha que ser crônica e panfleto, sem enredo nem senso de imoralidade. Parece-me que o Romance Proletário será o romance para proletários, e se ele conseguir, comovendo-os, revoltá-los, dar-lhes o sentimento de classe, o sentimento da força de sua classe e a compreensão da ideia marxista da luta de classes, então será um bom Romance Proletário... do ponto de vista comunista (Bandeira, 1933: 20).

Mais adiante, Bandeira despreza essa “concepção de romance proletário” de Jorge Amado para criticar duramente alguns aspectos literários de *Cacau*, como a verossimilhança do personagem e o sentido maniqueísta da narrativa. E conclui: “Não é o romance que todos esperamos de Jorge Amado”. A verdade é que a partir da menção ao “romance proletário”, Jorge Amado centraliza uma ampla discussão sobre suas qualidades e defeitos.

Foi, sem dúvida nenhuma, a primeira tentativa séria de Romance Proletário no Brasil, que, graças ao talento do autor, à sua extraordinária capacidade de observação, à simplicidade da forma e ao perfeito conhecimento dos tipos e do ambiente estudado, se tornou uma admirável realização (Costa, 1934: 36).

O “romance proletário” serviu para definir e condicionar um pensamento crítico sobre a literatura praticada então por escritores identificados com questões sociais, fazendo prevalecer e consolidar, no entanto, a noção de que essa produção se resumia a seu compromisso com aspectos exógenos ao fazer poético e em detrimento deste. Ou seja, tudo o que se produziu naquele começo dos anos 1930 entre alguns autores, como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes e outros, vem correndo o risco de ser considerado “romance proletário” e, portanto, sujeito a definições variadas.

Jorge Amado, portanto, não é vítima desse processo. É cúmplice. Como todos os outros escritores que foram rotulados, e se rotularam, de autores do “romance proletário”. Para eles, essa foi uma maneira de ocupar um espaço no universo literário e de chamar a atenção para uma nova voz que se erguia, comprometida com a realidade e cultura brasileiras de acordo com uma visão própria. Eram, sim, defensores de uma proposta revolucionária e frequentemente comunista. Não há, entre eles, todavia, uma formação teórica consistente, não há disciplina militante, não há manifestações públicas engajadas e convincentes. Enfim, não há, nesses escritores, notadamente Jorge Amado, qualquer atividade que realmente os identifique como promotores de um proselitismo político, pelo menos não nesse momento inicial de suas carreiras.

A pesquisa dos artigos que Jorge Amado escreveu nesses primeiros anos permite afirmar que suas proposições relativas ao “romance proletário” estão vinculadas a conteúdos literários. *Suor* (1934) é a obra em que o autor mais realiza os paradigmas que ele mesmo definiu para essa variante “antiburguesa” de romance, mas, depois disso, Amado raramente voltou a mencionar a referida expressão como proposta artística. Tal rótulo manteve-se, no entanto, presente no discurso da crítica e por muitos anos à frente, estigmatizando a obra do escritor baiano. A prova disso é que *Jubiabá*, publicado em 1935, foi classificado em artigos de diferentes intérpretes, como um aperfeiçoamento do “romance proletário”, expressão que a essas alturas já não fazia parte do repertório amadiano. Para o autor, o ciclo temático havia terminado.

Conclusão

Uma Literatura que Revelou a “Realidade Brasileira”

Ao longo desta pesquisa e das interpretações por ela suscitadas, destacam-se algumas conclusões de caráter específico e geral.

A primeira delas é fruto da identificação do ambiente cultural, social e político sobre o qual o Capítulo I se debruçou, abordando dois aspectos: a intensidade dos conflitos políticos, nacionais e internacionais, e, simultaneamente, a atuação intelectual de Amado em sua adolescência na Bahia (Salvador), desembocando na Revolução de 1930, uma referência decisiva no pensamento cultural da época. Tanto a abordagem em escala mais ampla de certas particularidades do contexto brasileiro e internacional, como o entendimento das precoces atividades intelectuais do escritor, formam um conjunto de informações que permitem dimensionar as circunstâncias que fertilizaram a formação de Jorge Amado e, por extensão, de sua geração. De modo geral, há, nesses momentos, um inegável sentimento de que é preciso operar transformações, ousar, buscar novas expressões literárias, ainda que de maneira hesitante e experimental.

Essas “experiências” são apresentadas no Capítulo II, em que se destacam as principais aquisições poéticas de Jorge Amado ao longo dessa primeira metade da década de 1930. É inegável que ocorre o surgimento de uma nova voz, representada por um conjunto de características – ambientes, diálogos, linguagem, cenários – que até não eram exploradas pela literatura então praticada e que, como todas as inovações, estimulam polêmicas e contraditórios. Se, por um lado, há uma hesitação e, de fato, uma experimentação marcada por tentativas e erros, por outro se percebe a germinação de algumas características literárias influentes e até permanentes na nossa literatura.

No Capítulo III, busca-se a materialidade dessas experiências literárias a partir de um olhar aprofundado sobre as três primeiras obras de Jorge Amado publicadas entre 1931 e 1934, sempre tomando como base os artigos do escritor e, também, aqueles produzidos por outros autores na primeira metade da década de 1930. Assim, ficam claras as transformações que ocorreram na produção do autor ao longo dessas obras – um visível amadurecimento, ainda que sempre marcado por buscas hesitantes e

tateamentos. Emergem, então, características literárias e poéticas que fundamentam em grande medida a obra que o autor desenvolveria por muitas décadas. Não é apressado concluir que essas características fazem parte também da literatura da geração que surgia, o que nos dá o privilégio de agregar conhecimento sobre aquele momento específico e sobre as influências que se irradiaram a partir dele.

O Capítulo IV desenvolve aspectos críticos a respeito do chamado “romance proletário”, uma expressão que vigorou principalmente nessa metade inicial da década de 1930 como tema de debate e interpretações nem sempre de caráter literário. Há, aqui, um esforço no sentido de ressaltar a riqueza das características propriamente estéticas dessa expressão em detrimento de uma tendência de privilegiar aspectos ideológicos a ela atribuídos. Perde-se, dessa maneira, a oportunidade de obter consciência sobre o acervo instrumental, cultural e artístico que se apresentava então. A conclusão, quanto a esse aspecto, é que o “romance proletário” serviu para dar sentido coletivo e individual a um talentoso grupo de escritores, inclusive e principalmente Jorge Amado, ainda que não fosse exatamente uma expressão comprometida em sentido estrito com a luta de classes ou com as intenções de um alegado proletariado.

A pesquisa apresentada, apesar de abordar um curto espaço de tempo, pôde oferecer uma visão aprofundada das buscas e experiências do autor e, por extensão, das questões literárias que envolveram toda a sua geração. Os quatro primeiros anos da atividade de Jorge Amado, em que pese sua grande produtividade, não são marcados pelo brilhantismo de suas obras e nem são particularmente representativos da extensa obra do escritor. O que é realmente significativo nesta pesquisa é a observação de um processo – e não de seus resultados. Nele, se identifica a formação de uma voz inédita, transformadora, que apresenta importância decisiva na constituição do Romance de 1930 e, por extensão, na literatura brasileira em geral. Os artigos que Jorge Amado escreveu e as obras que publicou nesse curto período de tempo produzem uma perspectiva única sobre a formação de uma literatura em transformação, não só de um autor, mas de toda uma geração. Um testemunho que tem estado nas sombras por décadas a fio e que a presente monografia procurou revelar.

E sim, revela-se esse processo marcado pela intensidade, por tentativas e erros, por debates e polarização, por ousadias e resistências, por rotulações e negações. Essa conjunção de conteúdos e conflitos, aliada a uma grande produtividade, talvez tenha acontecido em outras épocas, com outros protagonistas, mas não são movimentos frequentes. Estamos diante de alguns poucos anos de viva movimentação que contribuíram de modo decisivo na formação da nossa cultura literária.

Quase cem anos depois daqueles momentos do começo da década de 1930, o que realmente permanece na literatura praticada então não são seus possíveis desejos e crenças ideológicas. Jorge Amado e seus conterrâneos não criaram um discurso revolucionário de fato, não uniram forças para pregar a ideologia marxista, não saíram a campo para promover efetivamente uma transformação social. Apenas escreveram romances com abordagens inéditas, privilegiando aspectos sociais dotados de efeito de real, populares, brasileiros, que não tinham ainda sido abordados com profundidade pela literatura praticada até então. Cem anos depois, é a literatura que permanece, não são os eventuais pensamentos, desejos e sonhos de caráter transitoriamente ideológicos. Mas sim uma vigorosa manifestação literária que já faz parte da nossa história.

Trata-se de uma literatura que venceu alguns preconceitos, que revelou novas vozes, que ousou combater o academicismo, que explorou comportamentos, linguagens e ambientes literariamente desconhecidos, e que, afinal, revelou, por meio de uma nova estética, uma realidade brasileira até então obscura aos leitores.

E é esse olhar que, afinal, permanece.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Moacyr de. Arte Proletária. *Momento Crítico-bibliográfico*. Recife, ano 1, n. 4, p. 8, ago. 1934.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro 1875-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALMEIDA, Renato. A Literatura em 1934. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 10. fev. 1935.
- ALMEIDA, Renato. O Romance dos Corumbas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 53, maio 1934.
- AMADO, Jorge. Um Romance. *A Batalha*. Rio de Janeiro, n. 752, p. 32, 12 jun. 1932-a.
- _____. Três Caminhos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 2039, p. 1, 13 ago. 1932-c.
- _____. Evolução da Poesia Brasileira. *A Batalha*. Rio de Janeiro, n. 900, p. 1, 20 nov. 1932-b.
- _____. A Academia e o Brasil Integral. *Revista Momento*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 1, 1 dez. 1933-a.
- _____. O Gororoba. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 71, dez. 1933-b.
- _____. P.S. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 11, p. 292, ago. 1933-c.
- _____. Dois Ensaístas. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 9, p. 225, jun. 1933-d.
- _____. Apontamentos sobre o Moderno Romance Brasileiro. *Revista Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n. 1, pp. 48-51, maio 1934-a.
- _____. Trecho de Biografia. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 3-5, 5 dez. 1934-b.
- _____. Maleita. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 2, 7 out. 1934-c.
- _____. Sobre Romance Internacional. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 2, 26 out. 1934-d.
- _____. O Soneto da Novela. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 2, 5 nov. 1934-e.
- _____. Porto da Lenha. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 8, s.p., 1934-f.
- _____. Vizinhança. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro: n. 1, p.3, out 1934-g.
- _____. O Poeta sem Assunto. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n.14, p. 6, 1935-a.
- _____. Romance moderno. *Diário de Notícias*., Rio de Janeiro, p. 19, 22 dez. 1935-b.

- _____. A Volta de um Romancista. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 6, p. 158-159, mar. 1935-c.
- _____. Personagens. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n. 2, pp. 91-93, fev. 1935-d.
- _____. John dos Passos e o Sentido da Multidão. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 19, 1 dez. 1935-e.
- _____. Retrato do Intelectual. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 222, maio de 1935-g.
- _____. O Amigo Dickens. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, ed. 5811, p. 17-18, fev. 1935.
- _____. O Problema do Livro na América do Sul. *Diário de Pernambuco*. Recife, ed. 164, p. 8, 23 maio de 1937.
- _____. Os Romances da Bahia. Prefácio. *Capitães de Areia*, 3ª edição, São Paulo: Martins, 1947.
- _____. *País do Carnaval, Cacau, Suor*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. The Penn State Lectures. Trad. Dawn Taylor. Edit. Dawn Taylor, Thomas O. Beebee e Caroline Egan. 1971. Disponível em: www.digitalamado.com. Acesso em 31 ago. 2020.
- AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma Biografia*. São Paulo: Todavia, 2018
- ANDRADE, Homero Freitas de. O Realismo Socialista e suas Indefinições. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, vol. 15, n. 13, pp. 152-165, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*, São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2009.
- ATHAYDE, Tristão de. Post-Modernismo. *Diário de Pernambuco*, Recife, n. 40B, 25 de dez. 1938.
- BANDEIRA, Manuel. Sobre Cacau. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 2053. p. 20, 27 de ago. 1933.
- BANDEIRA, Moniz. O Marxismo e a Questão Cultural. Prefácio. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp. 8-9.
- BAKER, Carlos. *Hemingway, o Escritor como Artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

- BASTIDE, Roger. Sobre o Romancista Jorge Amado. In: *Jorge Amado: Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- BUENO, Luís. Os Três Tempos do Romance de 30. *Teresa*, São Paulo, n. 3, pp. 254-283, dez. 2002.
- BUENO, Luís. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1961.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. *Entrevista publicada na Revista Trans/Form/Ação*, v. 1, p. 9-23, 1974.
- _____. *Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira, 2º volume (1836-1880)*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, s/d.
- _____. Radicalismo. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 4, n. 8, p. 10-18, 1990.
- CARNEIRO, Edson. Nota sobre Suor. *O Jornal*, ed. 04607, p. 3, 21 out. 1934.
- CANO, Wilson. Da Década de 1920 a 1930: Transição à Crise e à Industrialização no Brasil. *Revista de Políticas Públicas*, v. 16, n. 1, p. 79-90, jan./jun. 2012.
- CASTRO, Moacyr Werneck de. Sobre um Romance do Norte. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 10, s.p, 1934.
- COSTA, Dias da. Cacau. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 36, jan. 1934-a.
- _____. Suor. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 34, out de 1934-b.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil. Volume 5, Parte II – Era Modernista*. São Paulo: Global Editora, 2001.
- DÓRIA, Carlos Alberto. 1930: Romance e Revolução. In: *Ensaio Enveredados*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ENGELS, Friedrich. Nota à Edição Inglesa de 1888. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- FARIA, Octávio de. O Romance de Jackson de Figueiredo. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 9, p. 6-7, 1932.
- _____. Jorge Amado e Amando Fontes. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, p. 7-8, out. 1933.
- _____. Uma Explicação. *O Jornal*, ed. 04822, pp. 2,3 e 7, jun. de 1935.

FONSECA, Aleilton. As Lições de Jorge Amado. In: SANTOS, Flávio Gonçalves dos, RODRIGUES, Inara de Oliveira, BRICHTA Laila (orgs.). *100 anos de Jorge Amado, História, Literatura e Cultura*. Santa Catarina: Editora UESC, 2013.

FREYRE, Gilberto. Sociologia e Literatura. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 15-18, nov. 1936.

_____. A Visão Poética do romance. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ed. 13819, p. 2, nov. 1939.

GALVÃO, Patrícia (como Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo: José Olympio, 2006.

GOLD, Michael. *Judeus sem Dinheiro*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

GOENDER, Jacob. Graciliano, Lembranças Tangenciais. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, n. 9 (23), p. 323-331, 1995,.

GRIECO, Agripino. Literatura Proletária. *Momento Crítico-bibliográfico*. Recife, ano 1, n.1, s.p., nov. 1933.

GUIMARÃES, Alberto Passos. A Propósito de um Romance: Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 11, p. 288, ago. 1933.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A Queiroz, 1985.

JORGE AMADO: 30 ANOS DE LITERATURA. São Paulo: Martins, 1961.

HEITOR, Muniz. Romancistas do Norte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, out. 1935.

JUREMA, Aderbal. Literatura Revolucionária e Reacionária. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 217, maio de 1934-a.

_____. O Novo Livro de Jorge Amado. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 331, set. de 1934-b.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

LINS, Edison. Editores Brasileiros. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, s.p., maio 1936.

LOTHA, Gloria. Proletkult. *Encyclopædia Britannica*, 2015. disponível em <www.britannica.com/topic/Proletkult>. Acesso em 17 abr. 2019.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MACHADO, Ana Maria. Cem Anos de Jorge Amado: Uma Apresentação. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, pp. 105-115, 2012.

- MAGALHÃES JUNIOR, R. O Romance Proletário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 6, nov. 1934.
- MANFRINI, Bianca Ribeiro. Paixão Pagu. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, p. 395-428, 2008,.
- MARTINS, Luís. Cacau. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 18, out. 1933.
- MENDES, Murilo. Notas sobre Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, p. 317, set. 1933.
- NAPOLEÃO, Aluizio. Suor. *O Jornal*, p. 3, out. 1934.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. Será um Romance Proletário? In: SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de; e GERMANO, Patricia Gomes (orgs.) *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014, p. 213.
- OLIVEIRA, José Osório de. *História Breve da Literatura Brasileira*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1939.
- PAES, José Paulo. *De Cacau a Gabriela, Um Percorso Pastoral*. Salvador: Casa das Palavras, Fundação Jorge Amado, 1991.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula. O Romance Proletário e suas Personagens. In: SANTOS, Flávio Gonçalves dos, RODRIGUES, Inara de Oliveira, BRICHTA Laila (orgs.). *100 anos de Jorge Amado, História, Literatura e Cultura*. Santa Catarina: Editora UESC, 2013, p.137.
- PEIXOTO, Afrânio. O Crepúsculo da Literatura. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 5, s.p., fev. de 1932.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, p. 13, 1933.
- _____. Livros. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 16, 14 de out. de 1934.
- POLICINSKA, Marta. La literatura al servicio del estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la unión soviética de los años 20 y 30. *Comunicación*, Sevilla, Espanha, n. 6, p. 118-129, 2008.
- PONGETTI, Henrique. A Culpa de Michael Gold. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, p. 13, 1934.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.
- RAMOS, A. R. Historicidade e Cultura Urbana. In: FRAGA, Miriam (org.). *Bahia: A Cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

- _____. *Memórias do Cárcere*. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. 3, 1953.
- REBELO, Marques. O País do Carnaval. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, no 4, p. 16, jan. de 1932.
- REIS, Miranda. Suor e a Crítica. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 286, ago. 1934.
- ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na Obra de Jorge Amado, *Caderno de Leituras* 22, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- _____. *As cores da revolução*. São Paulo: Annablume, 2008
- _____. Na Trilha do Negro: Política, Romance e Estudos Afro-brasileiros na Década de 1930. In: SANTOS, Flávio Gonçalves dos, RODRIGUES, Inara de Oliveira, BRICHTA Laila (orgs.). *100 anos de Jorge Amado, História, Literatura e Cultura*. Santa Catarina: Editora UESC, 2013. p.181.
- SALLA, Thiago Mio. Literatura, Política e Legitimação Institucional: O Romance de 1930 e o Modernismo de 1922 segundo a Retórica Estadonovista. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 117-134, 2015.
- SANTOS, Cássia dos Santos. Romance (a)político e crítica literária nos anos 30 e 40. *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, n. 49, pp. 119-124, 1998.
- SECCO, Lincoln. Leituras Comunistas no Brasil. In: DEAECTO, Marisa Midori & MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). *Edição e Revolução – Leituras Comunistas no Brasil e na França*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.
- SILVEIRA, Joel. *Na Fogueira: Memórias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- STRADA, Vittorio. Do “Realismo Socialista” ao “Zhdanovismo”. In: Hobsbawn, Eric (org.). *História do Marxismo*; O Marxismo na Época da Terceira Internacional: Problemas da Cultura e da Ideologia. Paz e Terra, vol. 9, 1987, p. 151-220.
- TATI, Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961.
- TAVARES, Odorico. A Poesia ainda Vive. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 239. jun. 1936.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Proletariat. *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/proletariat>. Acesso em: 11 maio 2020.
- TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- VIEIRA, Denise Adélia e SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. O Comunismo nas Letras Brasileiras. *Língua e Literatura*, São Paulo, Humanitas, FFLCH/USP, n. 30, out. 2013.

Anexo

Lista de Artigos

Publicação	Data	Edição/Página	Título	Autor
A Batalha	jun/1932	n. 752, p. 32	Um romance	Jorge Amado
A Batalha	nov/1932	n. 900, p. 1	Evolução da Poesia Brasileira	Jorge Amado
Boletim de Ariel	out/1933	n. 1, p. 20	Um romance proletário	Arnaldo Tabaiá
Boletim de Ariel	out/1933	n.1, pp. 7- 8	Jorge Amado e Amado Fontes	Octávio de Faria
Boletim de Ariel	out/1932	n. 1, p. 42	Sinha Dona	Jorge Amado
Boletim de Ariel	dez/1932	n. 3, p. 73	Raul Bopp, macumbeiro	Jorge Amado
Boletim de Ariel	fev/1932	n. 4, p. 16	O País do Carnaval	Marques Rebello
Boletim de Ariel	fev/1932	n. 5, s.p.	O crupúsculo da literatura	Afranio Peixoto
Boletim de Ariel	abr/1935	n. 9, s.p.	O romance de Jackson de Figueiredo	Octávio de Faria
Boletim de Ariel	ago/1932	n. 11, p. 16	Brasil - prosa e verso	Jorge Amado
Boletim de Ariel	out/1933	n. 1, p. 21	Notas sobre Agrippino Grieco	Jorge Amado
Boletim de Ariel	abr/1935	n. 1, p. 13	Cacau	Lucia Miguel Pereira
Boletim de Ariel	nov/1933	n. 2, p. 38	Nascimento, grandeza e decadência das palavras	Jorge Amado
Boletim de Ariel	abr/1933	n. 2, p. 44	Escritores do norte	Gastão Cruls
Boletim de Ariel	dez/1933	n. 3, p. 71	O Gororoba	Jorge Amado
Boletim de Ariel	mar/1933	n. 5, p. 170	Um juiz	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jan/1933	s/n, pp. 91-92	Coleção	Jorge Amado
Boletim de Ariel	abr/1935	n. 7b, p. 79	Leitura sobre oceano	Osório de Oliveira
Boletim de Ariel	maio/1933	n. 8, p. 215	Um mestre e um discípulo	Jorge Amado

Boletim de Ariel	jun/1933	n. 9, p. 225	Dois ensaístas	Jorge Amado
Boletim de Ariel	abr/1935	n. 10b, s/p	O homem e o cavalo	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jul/1933	n. 10, s/p	Infância	Jorge Amado
Boletim de Ariel	ago/1933	n. 11, p.292	P. S.	Jorge Amado
Boletim de Ariel	ago/1933	n. 11a, p. 288	A propósito de um romance: Cacau	Alberto Passos Guimarães
Boletim de Ariel	set/1933	n. 12, p.315	Feira desigual	Jorge Amado
Boletim de Ariel	abr/1935	n. 12A, p. 317	Notas sobre Cacau	Murilo Mendes
Boletim de Ariel	out/1934	n. 1, p. 34	Suor	Dias da Costa
Boletim de Ariel	out/1934	n. 1, p. 3	Vizinhança	Jorge Amado
Boletim de Ariel	dez/1934	n. 3, p. 84	Angyone Costa	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jan/1934	n. 4, p. 90	Descoberta do Mundo	Valdemar Cavalcanti
Boletim de Ariel	jan/1934	n. 4, p. 97	Em Surdina	Jorge Amado
Boletim de Ariel	fev/1934	n. 5, p. 120	Notícia de "Lampião"	Jorge Amado
Boletim de Ariel	mar/1934	n. 6, p. 149	A Selva	Jorge Amado
Boletim de Ariel	maio/1934	n. 8, p. 217	literatura reacionária e revolucionária	Aderbal Jurema
Boletim de Ariel	ago/1934	n. 11, p. 286	Suor e a crítica	Miranda Reis
Boletim de Ariel	set/1934	n. 12, p. 318	Escritores portugueses do Brasil	Jorge Amado
Boletim de Ariel	set/1934	n. 12, p. 331	O novo livro de Jorge Amado	Aderbal Jurema
Boletim de Ariel	jan/1934	n. 2, p. 36	Cacau	Dias da Costa
Boletim de Ariel	ago/1934	n. 11, p. 294	Dois escritores gaúchos	Jorge Amado
Boletim de Ariel	set/1934	n. 12, p. 320	Notícia de Matupá	Jorge Amado

Boletim de Ariel	out/1935	n. 1, pp. 10-11	Favela dos meus amores	Jorge Amado
Boletim de Ariel	nov/1935	n. 2, pp. 29-30	Jubiabá	Lucia Miguel Pereira
Boletim de Ariel	dez/1935	n. 3, p. 71	O romance Jubiabá	Dante Costa
Boletim de Ariel	dez/1935	n. 3, p. 84	Lançamento Jubiabá	sem autor
Boletim de Ariel	fev/1935	n. 5, p. 134	S. Bernardo e a política literária	Jorge Amado
Boletim de Ariel	maio/1935	n. 6, p. 222	Retrato do Intelectual	Jorge Amado
Boletim de Ariel	mar/1935	n. 6, pp. 158-159	A volta de um romancista	Jorge Amado
Boletim de Ariel	nov/1936	n. 2, p. 53	Um romance do mar	Edgard Cavalheiro
Boletim de Ariel	nov/1936	n. 2, p. 53	Um romance do mar	Edgard Cavalheiro
Boletim de Ariel	jan/1936	n. 4, p. 94	Romancistas do Sul	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jan/1936	n. 4, p. 101	O mundo de Jubiabá	Dias da Costa
Boletim de Ariel	ago/1936	n. 11, p. 292	Mana Maria	Jorge Amado
Boletim de Ariel	fev/1936	n. 5, p. 115	Raul Pompéia vivíssimo	Jorge Amado
Boletim de Ariel	fev/1936	n. 5, p. 130	Tendências do romance moderno	Ademar Vidal
Boletim de Ariel	abr/1936	n. 7, p. 171	Livros escravos e reedições	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jun/1936	n. 9, p. 242	O romance e o conto em 1935	Alves Ribeiro
Boletim de Ariel	jun/1936	n. 9, p. 257	Nota sobre Mar Morto	sem autor
Boletim de Ariel	jun/1936	n. 9, p. 239	A poesia ainda vive	Odorico Tavares
Boletim de Ariel	jul/1936	n. 10, p. 263	trecho de Mar Morto	Jorge Amado
Boletim de Ariel	set/1936	n. 12, p. 330	Uma viagem no reino da poesia	Dias da Costa
Boletim de Ariel	mar/1937	n. 6, p. 188	Bahia	anônimo

Boletim de Ariel	jun/1937	n. 9, pp. 260-261	Seis comentários à falta de outra coisa	Osorio de Oliveira
Boletim de Ariel	jun/1937	n. 9, p. 267	Um romance corajoso	Jorge Amado
Boletim de Ariel	ago/1937	n. 11, p. 328	Na América hispanhola a poesia não é abacaxi	Jorge Amado
Boletim de Ariel	set/1937	n. 12, p. 357	Como um trapezista de circo	Jorge Amado
Boletim de Ariel	set/1937	n. 12, p. 370	Papelaria Modelo	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jan/1938	n. 4, p.117	Jubiabá (na Argentina)	nota anônima
Boletim de Ariel	jan/1938	n. 4, pp. 97-98	Romances de Hoje	Pelegrino Junior
Boletim de Ariel	maio/1938	n. 8, pp. 217-218	João Ribeiro	Jorge Amado
Boletim de Ariel	jul/1938	n. 10, p. 238	Elogio do que sabe ser amigo	Jorge Amado
Correio da Manhã	nov/1934	s/n, p. 6	O romance proletário	R. Magalhães Junior
Correio da Manhã	maio/1935	s/n, s/p	O comício da Aliança Nacional Libertadora no dia da Abolição	nota anônima
Correio da Manhã	out/1935	s/n, p. 4	Romancistas do norte	Heitor Muniz
Correio da Manhã	jan/1937	s/n, p. 6	Literatura realista	Antonio Augusto
Correio da Manhã	mar/1937	s/n, pp. 2-4	O sentido moderno da arte literária	Hugo Tavares
Correio da Manhã	jul/1937	s/n, s/p	Oração à mocidade do Brasil	Gilberto Freire
Correio da Manhã	dez/1937	s/n, s/	Atenuando os efeitos da literatura marxista	nota anônima
Correio da Manhã	maio/1938	s/n, p. 8	Revistas	nota anônima
Correio da Manhã	nov/1939	n.13819, p. 2	A visão poética do romance	Gilberto Freire
Diário Carioca	jun/1933	s/n, p. 18	Novidades literárias	nota anônima
Diário Carioca	set/1933	s/n, s/p	Bicho Cacao	Benjamin Lima
Diário Carioca	set/1933	s/n, s/p	Di Cavalcanti	Jorge Amado

Diário Carioca	set/1934	s/n, p. 19	Sobre dois Jorges	Luis Martins
Diário Carioca	maio/1936	s/n, s/p	Editores brasileiros	Edison Lins
Diário de Notícias	maio/1933	n. 1051, p. 5	Evolução da prosa brasileira	Jorge Amado
Diário de Notícias	jul/1933	n. 1098, p. 20	Garimpos	Jorge Amado
Diário de Notícias	ago/1933	n.2039, p. 23	Três caminhos	Jorge Amado
Diário de Notícias	ago/1933	n. 2053, p. 20	Coluna impressões literárias	Manoel Bandeira
Diário de Notícias	ago/1933	n. 2053, p. 19	Dois escritores	Agripino Grieco
Diário de Notícias	out/1933	n. 2101, p. 17	Agonia da rua	Jorge Amado
Diário de Notícias	jan/1935	n. 2731, p. 17	Velhos livros e homens ignorados	Jorge Amado
Diário de Notícias	fev/1935	n. 2513, p. 18	Poeta viajante e pintor de tabuletas	Jorge Amado
Diário de Notícias	jul/1935	n. 02637, p. 19	Caminhos cruzados	Jorge Amado
Diário de Notícias	dez/1935	n. 2748, p. 19	John dos Passos e o sentido da multidão	Jorge Amado
Diário de Notícias	dez/1935	n. 05766, p. 19	Romance moderno	Jorge Amado
Diário de Notícias	fev/1936	n. 5811, pp. 17-18	O amigo Dickens	Jorge Amado
Diário de Notícias	abr/1936	n. 2858, p. 19	Jubiabá e a poesia do mar	Aydano do Couto Ferraz
Diário de Notícias	maio/1936	n. 2876, pp. 17-18	Antonio Balduino - o negro na literatura	Humberto Bastos
Diário de Notícias	ago/1936	n. 2963, p. 4	Livros novos	anônimo
Diário de Notícias	jun/1938	n. 3786, pp. 1- 2	O livro de contos no Brasil	Jorge Amado
Diário de Notícias	jun/1938	n. 3804, p. 1	Literatos	Jorge Amado
Diário de Notícias	jul/1938	n. 3834, pp. 1-4	João Cordeiro	Jorge Amado
Diário de Pernambuco	jul/1935	n. 171, pp. 1-2	O Calunga de Jorge de Lima	Jorge Amado

Diário de Pernambuco	dez/1935	n. 287, pp. 1-2	Sobre Jorge Amado	Edison Carneiro
Diário de Pernambuco	abr/1937	n. 142, p. 3	Norte e sul	Jorge Amado
Diário de Pernambuco	maio/1937	n. 164, p. 8	O problema do livro na América do Sul	Jorge Amado
Diário de Pernambuco	set/1937	n. 258, s/p	Resposta a um crítico	Otávio de Faria
Diário de Pernambuco	dez/1938	n. 40B, s/p	O fim do modernismo	Tristão de Athayde
Gazeta de Notícias	out/1934	s/p, p. 16	Livros	Lucia Miguel Pereira
Gazeta de Notícias	out/1934	s/p, s/n	Sobre o romance internacional	Jorge Amado
Gazeta de Notícias	nov/1934	s/n, p. 2	O soneto da novela	Jorge Amado
Gazeta de Notícias	dez/1934	s/n, s/p	Trecho de biografia	Jorge Amado
O Jornal	jun/1935	n. 4822, pp.1,3 e 7	Uma explicação	Octávio de Faria
O Jornal	out/1934	n. 595, p. 2	Maleita	Jorge Amado
O Jornal	out/1934	n. 4607, p.3	Nota sobre Suor	Edson Carneiro
Lanterna Verde	maio/1934	n. 1, p.53	O romance dos Corumbas	Renato Almeida
Lanterna verde	maio/1934	n. 1, pp. 48-51	Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro	Jorge Amado
Lanterna Verde	fev/1935	n. 2, pp. 91-93	Personagens	Jorge Amado
Lanterna Verde	fev/1935	n. 2, p. 10	A literatura em 1934	Renato Almeida
Lanterna Verde	nov/1936	n. 4, pp. 15-18	Sociologia e literatura	Gilberto Freire
Lanterna Verde	jul/1937	n. 5, p.49	Tendências atuais do romance brasileiro	Almir de Andrade
Momento	nov/1933	n. 1, s/p	Literatura proletária	Agripino Grieco
Momento	dez/1933	n. 2, s/p	A academia e o Brasil integral	Jorge Amado
Momento	mar/1934	s/p, p. 6	Uma revista Literária	Jorge Amado

Revista Acadêmica	nov/1935	n.14, p. 6	O poeta sem assunto	Jorge Amado
Revista Acadêmica	jun/1936	n. 19, pp. 22-23	Jubiabá	Newton Madruga
Revista Acadêmica	out/1935	n. 14, p. 8	Sobre Jubiabá	Murilo Miranda
Revista Acadêmica	jul/1936	n. 20, p. 2	Jubiabá parece uma enchente e uma banda de música	Rubem Braga
Revista Acadêmica	s/d	n. 8, s/p	Porto da Lenha	Jorge Amado
Revista Acadêmica	out/1934	n. 10, s/p	Sobre um romance do Norte	Moacyr Werneck de Castro