

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**TRILOGIA DO SUJEITO REVOLTADO – JORGE AMADO E A ESTÉTICA  
DO ROMANCE PROLETÁRIO EM *CACAU*, *SUOR* E *JUBIABÁ***

EVANDRO JOSÉ DOS SANTOS NETO

Versão corrigida

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**TRILOGIA DO SUJEITO REVOLTADO – JORGE AMADO E A ESTÉTICA  
DO ROMANCE PROLETÁRIO EM *CACAU*, *SUOR* E *JUBIABÁ***

EVANDRO JOSÉ DOS SANTOS NETO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Literatura Brasileira, do Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São  
Paulo, para obtenção do título de Doutor em  
Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni.

Versão corrigida

São Paulo

2022

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**

S194t Santos Neto, Evandro José dos  
Trilogia do sujeito revoltado: Jorge Amado e a  
estética do romance proletário em Cacau, Suor e  
Jubiabá. / Evandro José dos Santos Neto; orientadora  
Simone Rossinetti Rufinoni - São Paulo, 2022.  
324 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área  
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Jorge Amado. 2. Romance proletário. 3. Romance  
de 30. 4. Cacau. 5. Jubiabá. I. Rufinoni, Simone  
Rossinetti, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Evandro José dos Santos Neto****Data da defesa: 13/09/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Simone Rossinetti Rufinoni**

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/11/2022



---

(Assinatura do (a) orientador (a))

Antes de abrir a trâmela, porém, sacudiu com o tabuleiro e as latas no chão, num gesto de raiva e gritou:

– Não vou mais. Ah! Ah! Não vou mais, quem quiser que vá. Eu não vou mais... nunca mais... nunca mais.

*Jubiabá* – Jorge Amado, 1935.

(...) A noite dissolve os homens...

(...) O mundo não tem remédio...

Os suicidas tinham razão.

(...) Aurora,

entretanto eu te diviso, ainda tímida,

(...) O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,

(...) Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,

(...) Havemos de amanhecer.

*A noite dissolve os homens* – Carlos Drummond de Andrade, 1940.

O choro pode durar uma noite, mas a alegria vem pelo amanhecer.

Salmos 30.5.

*Para a minha mãe, Maria de Lourdes Gomes de Jesus.*

*Para as minhas irmãs, Cauana, Paloma e Kadja.*

*Para o meu pai, César Augusto Santos (in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que chegou antes das primeiras letras, das primeiras leituras, das primeiras inquietações e das primeiras revoltas.

À minha orientadora, a professora doutora Simone Rossinetti Rufinoni, pela paciência; pela orientação profissional, marcante, presente, segura e honesta; por me fazer enxergar as múltiplas possibilidades de leitura que residem em um texto literário e por contribuir para o aprimoramento do meu senso crítico e analítico.

À minha mãe, por vencer diariamente a grande vicissitude que é ser mulher preta e pobre no Brasil. Por suas constantes orações, por seu incansável amor, por sua bravura silenciosa e pela loucura de ter priorizado, para os filhos, o acesso à educação. A colheita chegou!

Às minhas irmãs, Cauana, Paloma e Kadja, por dividirem comigo o desafio da sobrevivência e, principalmente, por serem infinitamente mais fortes e mais corajosas do que eu jamais imaginaria, poderia ou precisaria ser. As suas conquistas superam a conclusão de qualquer trabalho acadêmico.

Aos professores Valentim Facioli e Fábio Cesar Alves, pelas importantes contribuições apresentadas durante o exame de qualificação, as quais foram determinantes para o aprimoramento deste trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

Aos meus sobrinhos, Ana Paula Tranzillo, David Alves, Pierre Levi Alves, Luísa Mendonça, Chris Pfeiffer Tranzillo e Valentina Tranzillo, por serem a alegria de nossa casa e a promessa de um futuro bom.

Aos meus cunhados, Paulo Tranzillo, Valternilson Alves e Nário Mendonça, por todo o cuidado e atenção com a nossa família.

Aos meus amigos queridos, Alexsandro Silva, Esdras Murta, Helena Semedo, Marcos Bezerra, Erica Brescansin, Alessandra Rabelo, Samea Ghandour, Djavan Carvalho, Wagner Cerqueira, Renata Alves, Nacho Muñoz, Gabriel Almeida, Hulda Alexandre, Ione Ferreira, Diego Silva, Sara Mendes, Sílvia Mendes, Silvânia Mendes,

Tatiana Teodoro e Nathali Martins, por todas as conversas, discussões e trocas de experiências sobre Jorge Amado, literatura, teatro, negritude e sobre a vida em geral.

Ao coletivo “Teatro Kaus”, conduzido por Reginaldo Nascimento e Amália Pereira, por nos oferecer a possibilidade de fazer teatro de forma afetuosa, sensível, democrática, crítica e engajada.

À Universidade de São Paulo – USP, o sonho que se tornou realidade.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## RESUMO

A literatura produzida por Jorge Amado na década de 1930 é reconhecidamente marcada por seu engajamento político e ideológico. Para além do projeto de denúncia social que marcou vários escritores brasileiros nesse período, o processo de composição do autor é orientado pelos pressupostos formais da chamada “literatura proletária”, o que aproxima suas obras da produção que se convencionou chamar de “romance proletário”. Assim, o objetivo desta pesquisa é verificar em que medida esses pressupostos influenciaram as primeiras obras do romancista baiano – quais sejam: *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá* –, considerando as possíveis limitações derivadas de um método importado e ajustado à realidade brasileira, sem perder de vista os impasses provocados pela rigidez e pelo esquematismo do gênero. No procedimento formal desses romances, o consórcio de elementos tributários de aspectos do método descritivo naturalista, da literatura proletária e da literatura popular comparece como fatores que estruturam as narrativas, conferindo à representação dos problemas sociais abordados um caráter multifacetado. O percurso de análise e interpretação revela que, entre as fissuras do modelo e da perspectiva idealizada do autor, a forma capta, com variantes, as contradições da sociedade brasileira, assentadas também em um processo falhado de modernização, engendrando, dessa forma, a revolta de homens e mulheres contra a subalternização e a exploração.

**Palavras-chave:** Jorge Amado; romance proletário; romance de 30; *Cacau*; *Suor*; *Jubiabá*.

## ABSTRACT

The literature produced by Jorge Amado in the 1930s is admittedly marked by his political and ideological engagement. In addition to the project of social denunciation that marked several Brazilian writers in this period, the composition process of the author is guided by the formal assumptions of the so-called “proletarian literature”, which brings his works closer to the production that is conventionally called “proletarian novel”. Thus, the aim of this research is to verify to what extent these assumptions influenced the first works of the Bahian novelist – namely: *Cacau*, *Suor* and *Jubiabá* –, considering the possible limitations derived from an imported method and adjusted to the Brazilian reality, without losing sight of the impasses caused by the rigidity and schematism of the genre. In the formal procedure of these novels, the consortium of elements derived from aspects of the naturalist descriptive method, proletarian literature and popular literature appear as factors that structure the narratives, giving the representation of the social problems addressed a multifaceted character. The course of analysis and interpretation reveals that, between the fissures of the model and the idealized perspective of the author, the form captures, with variants, the contradictions of Brazilian society, also based on a failed process of modernization, thus engendering the revolt of men and women against subordination and exploitation.

**Keywords:** Jorge Amado; proletarian novel; novel of the thirties; *Cacau*; *Suor*; *Jubiabá*.

## SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Considerações sobre a literatura proletária.....	19
1.1. A cultura proletária russa.....	19
1.2. O romance proletário nos Estados Unidos.....	29
1.3. A literatura proletária no Brasil.....	38
2. <i>Cacau</i> .....	45
2.1. O modelo anti-individualista de representação.....	47
2.2. Impasses do modelo anti-individualista na configuração de <i>Cacau</i> .....	61
2.3. O espaço e as personagens condicionadas.....	70
2.4. A repetição como procedimento formal.....	80
2.5. As construções ideológicas do narrador.....	93
2.6. A ficção e a dinâmica da vida social .....	103
3. <i>Suor</i> .....	115
3.1. O romance coletivo.....	119
3.2. “Homem-rato”, “homem-indivíduo”, “homem-multidão” .....	121
3.3. O espaço e as dicotomias.....	151
3.4. A estética da pobreza.....	168
3.5. Impasses do método descritivo naturalista na configuração de <i>Suor</i> .....	179
4. <i>Jubiabá</i> .....	185
4.1. O herói.....	189
4.1.1. O herói popular .....	197
4.1.2. O canção: herói dos folhetos de abc.....	211

4.1.3. Coreografia do sujeito revoltado.....	218
4.2. O homem.....	237
4.2.1. O narrador autoritário.....	241
4.2.2. Psicologia do sujeito revoltado.....	254
4.2.3. O princípio da antinomia interioridade/exterioridade.....	264
4.3. O revolucionário.....	275
4.3.1. O herói revolucionário .....	283
4.3.2. Dialética do sujeito revoltado.....	288
4.3.3. Vozes da revolução.....	301
5. Considerações.....	309
Referências bibliográficas.....	317

## INTRODUÇÃO

Este estudo acerca da literatura dita “proletária” produzida por Jorge Amado, representada pela trilogia *Cacau*<sup>1</sup> (1933), *Suor*<sup>2</sup> (1934) e *Jubiabá*<sup>3</sup> (1935), busca compreender os três romances do romancista baiano a partir do confronto entre a fatura da obra e a perspectiva dialética de análise – que procura, nas bases do procedimento formal adotado pelo autor, tributário da exigência do “estatuto da verdade”, imposta pela estética proletária, elementos da complexidade da vida social. Inseridas no palco das transformações políticas, sociais, culturais e estéticas que atravessaram o país, sobretudo na década de 1930, essas obras pertencem a um ciclo de produção romanesca comprometido com a denúncia dos agudos problemas sociais derivados dessas transformações ou acentuados por elas. Dessa forma, ainda que supostamente compareçam configurados a partir da motivação político-partidária do autor, os principais dilemas nacionais surgem no romance de Jorge Amado vestidos com a roupagem da contradição não superada de um processo social construído pela congregação de obstáculos intransponíveis, os quais se manifestam, conforme aponta Antonio Candido, em dicotomias como rural e urbano, litoral e sertão, pobre e rico, negro e branco, trabalhador e patrão<sup>4</sup>.

O trabalho é composto por duas partes: a primeira, de natureza mais descritiva, tem como objetivo apresentar uma visão panorâmica da produção da literatura proletária na Rússia, nos Estados Unidos e no Brasil; a segunda, mais analítica, dedica-se ao enfrentamento das obras, por meio do exame dos elementos da estética proletária que aparentemente organiza as suas bases estruturais.

O capítulo inicial levanta algumas considerações de natureza estética e política, necessárias para se compreender o estatuto do chamado “romance proletário”. A problematização em torno da “autoria”, por exemplo, aspecto que suscitou importantes debates nos círculos literários dos países onde esse tipo de literatura passou a ser produzido, já era apontada na Rússia pré-revolucionária como um dos fatores determinantes que poderiam conferir legitimidade às obras. Nesse capítulo, além da apresentação do conceito do Proletkut, movimento cultural russo que influenciou a

---

<sup>1</sup> AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>2</sup> AMADO, Jorge. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>3</sup> AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p.47.

intelectualidade comunista ocidental, é feita uma breve introdução aos romances *A mãe*<sup>5</sup> (1908), de Maxim Gorki, e *Cimento*<sup>6</sup> (1924), de Fédor Gladkov, dos quais alguns elementos serão analisados para estabelecer uma leitura comparativa com *Cacau*. Além disso, a abordagem de algumas questões derivadas da análise crítica da literatura proletária produzida nos Estados Unidos na década de 1930 são bastante reveladoras de como esse material exerceu influência na produção literária de Jorge Amado, nesse mesmo período. A análise de obras como *Judeus sem dinheiro* (1930), de Michael Gold e a trilogia *USA* (1930-1938), de John Dos Passos, evidencia como o escritor se apropriou de elementos temáticos e formais, vistos nessas obras, para a elaboração de seus romances.

O segundo capítulo se ocupa com a leitura de *Cacau* e está estruturado na análise que busca encontrar no romance os elementos do chamado romance proletário anunciados pelo próprio autor. Nesse sentido, a investigação feita sobre o narrador-protagonista Sergipano, a partir do modelo anti-individualista de representação proposto e da forma como as demais personagens são caracterizadas, em interação com o espaço físico, torna-se crucial para essa parte do trabalho. A concepção do protagonista como “herói positivo” que passa por um processo de aquisição política de classe e a perspectiva pedagógica do procedimento formal, que busca influenciar o leitor, são as principais características que aproximam *Cacau* dos pressupostos da estética proletária; entretanto, o hermetismo estrutural, tributário desse modo de composição, inviabiliza a manifestação dinâmica da matéria representada e tem como resultado, em efeito contrário ao esperado, uma obra na qual as contradições apresentadas aparecem configuradas de forma mecânica e rígida.

O aparecimento de *Cacau* na cena literária no ano de 1933, acabou contribuindo com a intensa polarização política e ideológica que dividia os círculos intelectuais da época<sup>7</sup>. Endossando a teoria de Gorki<sup>8</sup>, que pregava a representação da vida do

---

<sup>5</sup> GORKI, Maxim. *A mãe*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

<sup>6</sup> GLADKOV, Fédor. *Cimento*. Moscou: Edições Raduga, 1988.

<sup>7</sup> A esse respeito, João Luiz Lafetá afirma que: “O decênio de 30 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. 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, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 28).

<sup>8</sup> Em 1911, Gorki publicou o artigo “Sobre escritores autodidatas”, uma análise sobre os escritores-trabalhadores da Rússia pré-revolucionária, no qual pedia: “Por favor, lembrem-se que não estou falando de pessoas talentosas ou de arte, mas da verdade, da vida e, acima de tudo, daqueles que são capazes de agir, otimistas e capazes de amar. o que é eternamente vivo e tudo que é crescente e nobre - humano”. GORKI, Maximo. “Sobre escritores autodidatas”. In: CLARK, Katerina. *The Soviet novel: history as a*

trabalhador acima de qualquer técnica literária, o romance aborda, buscando a objetividade, aquilo que o autor considera a “vida dos trabalhadores”, em uma fazenda de cacau. Na ocasião, alguns intelectuais de esquerda catalogaram a obra como sendo um autêntico “romance proletário” que, naquele momento, preencheria uma lacuna na literatura brasileira. Entre as várias impressões positivas que *Cacau* suscitou, a crítica escrita por Jorge de Lima para a revista Rio-Magazine chama a atenção devido à ausência de dúvida quanto ao gênero:

Fez romance chamado proletário sim. Foi quem primeiro fez, e com honestidade e sem literatura ruim. Isso fascina os novos, abre um caminho diferente no marasmo literário em que vivemos. E infelizmente vai ter tantos imitadores até de seus palavões que em breve livro proletário vai enjoar tanto quanto livros de guerra e poemas de brasilidade.<sup>9</sup>

Entretanto, o Brasil do começo da década de 1930 era um país que contava com um empresariado industrial incipiente que estava ainda iniciando sua transição para um cenário urbano-industrial. Sob essas condições, também o desenvolvimento da mentalidade proletária estava em um estágio inicial de formação. Não obstante alguns críticos da época terem cristalizado *Cacau* como um indiscutível exemplo de romance proletário, anos mais tarde Jorge Amado viria a confessar a Alice Raillard:

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; embora seja absolutamente idealista, do ponto de vista ideológico, a tentativa de aproximação entre os intelectuais e o proletariado ao qual corresponde o herói do livro.<sup>10</sup>

Considerando o cenário político, econômico e social brasileiro, *Cacau* pode ser lido como um romance utópico por uma série de fatores, entre eles, é possível destacar o fato de que os problemas do proletariado que o autor procurou representar não estavam

---

*ritual*. Indiana: Indiana University press, 2000, p.165). A recomendação acima justificava-se pelo baixo nível de educação desses escritores. A técnica com que escreviam seus livros era relativamente primitiva, cheia de erros gramaticais e com pouca noção de como construir uma obra literária. Entretanto, para Gorki, não era isso que deveria ser levado em consideração. Isso tem a ver com a frase que Jorge Amado coloca no começo do livro: “tentei fazer com o mínimo de literatura para um máximo de realidade”.

<sup>9</sup> LIMA, Jorge de. “Nota sobre *Cacau*”. In: *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1961, p.66-67).

<sup>10</sup> RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990, p.55.



completamente delineados.

O terceiro capítulo, por sua vez, dedicado ao exame de *Suor*, está fundamentado na análise da obra sob a perspectiva do “romance coletivo”. Assim, estabelece-se uma linha interpretativa que vê no método de composição empregado pelo autor um processo evolutivo que transforma os indivíduos alienados em um agrupamento homogêneo revolucionário, a fim de atender a um dos princípios mais importantes da literatura proletária: a valorização do coletivo. Ainda que a organização de *Suor* não reproduza alguns problemas de representação verificados em *Cacau*, não se pode dizer que esse romance conseguiu ultrapassar a fase de “aprendiz de romancista” de Jorge Amado. No que se refere ao método descritivo utilizado pelo autor, em uma postura que resgata alguns procedimentos do Naturalismo, a concepção objetivista utilizada para tratar da condição de miséria em que vivem os trabalhadores se revela, em alguma medida, infrutífera, mesmo para o padrão adotado pelo romance proletário, uma vez que a estetização da pobreza compromete, em alguma medida, o debate político proposto, ao realçar apenas o aspecto “material” do aviltamento experimentado pela massa de explorados.

*Suor* é o resultado do processo de criação baseado na observação, vivenciado por Jorge Amado quando morou, por alguns meses, em um cortiço na Ladeira do Pelourinho para reunir o material que seria utilizado na escrita do romance. A essa experiência, o escritor incorporou suas impressões das leituras das obras de Gold e Dos Passos e idealizou um livro sobre os problemas que dizem respeito aos marginalizados em geral, ao lumpemproletariado e a uma classe proletária em formação, chamando a atenção para a extrema condição de pobreza em que vivem as camadas pobres. A análise crítica do romance, no entanto, orientada também pelo pressuposto que valoriza o método de composição baseado na observação, deve considerar o perigo da “generalização” que pode residir nesse procedimento, uma vez que a vivência de um escritor que testemunhou determinada realidade, em um determinado período, não é suficiente para se aproximar, esteticamente, da integralidade da matéria social observada. De acordo com esse apontamento, a leitura de *Suor* apresenta alguns indícios de que a problemática da representação da complexidade da vida, vista em *Cacau*, ganha contornos ainda mais acentuados. O paradigma “frenético” que sustenta o fluxo narrativo responde diretamente pela apreensão literária objetivista que não alcança a dinâmica da vida, uma vez que tal opção representativa simplifica a complexidade das camadas interiores, anulando a investigação das camadas subjacentes à psicologia e à ética dos indivíduos que estão sendo observados e que escapam à natureza descritiva do escritor. Se a “figuração do

outro”<sup>11</sup>, sob um tipo de determinismo que cimenta as particularidades individuais em nome de uma homogeneização coletiva, não for problematizada, o trabalho da literatura que se quer engajada experimenta o risco de cair na representação falaciosa, preconceituosa e estereotipada.

Por fim, o último capítulo traz a análise de *Jubiabá*, a qual, por sua vez, dada a estrutura da obra, é subdividida em três partes: *o herói*, *o homem* e *o revolucionário*. De fato, com *Jubiabá*, Jorge Amado se descola, em grande medida, das limitações impostas pelas regulamentações observadas nos dois romances anteriores e constrói uma narrativa mais complexa que se aproxima, ainda que com alguns problemas de representação, sobretudo no que diz respeito à figuração do homem negro, do dinamismo da vida social. A análise apresentada no capítulo, dessa maneira, centraliza a leitura na figura do protagonista, Antônio Balduino e circunscreve o travejamento da obra entre os dois processos de conscientização experimentados por ele: a *revolta instintiva* – que abarca a manifestação de elementos da negritude e da cultura popular, como samba, capoeira, macumba, cangaço e literatura de cordel e a *revolta ideologizada* – manifestada na aquisição política de classe, derivada do ingresso no mundo do trabalho formal.

---

<sup>11</sup> Expressão que remete ao estudo produzido por Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*.

## 1. Considerações sobre a estética proletária

### 1.1. A cultura proletária russa

“Pode existir uma estética específica de classe? Naturalmente”<sup>12</sup>. A indagação seguida de uma resposta afirmativa imediata, feita por Anatoli Lunatchárski, em um ensaio intitulado “Princípios da estética proletária”, publicado em 1919, já deixa estabelecida certa concepção a respeito da arte, enquanto forma de expressão das características específicas de determinada classe social. No que diz respeito à “arte proletária”, o intelectual russo chega mesmo a estabelecer paradigmas diferenciados:

E então o proletariado, começando a cantar as suas canções de luta, coloca nelas mais vitalidade e segurança; (...) Conexões também existem entre os intelectuais realistas que desenharam a vida dos pobres com uma severidade implacável ou com, algumas vezes, lágrimas de compaixão, e a tendência proletária de contar toda verdade sobre si mesmos e sobre sua existência miserável à sombra das fábricas capitalistas. Mas enquanto os intelectuais ou caem na objetividade do Naturalismo, seguindo os passos de Zola, ou começam a choramingar pelo sofrimento por eles representado, o proletariado expõe, ao mesmo tempo, um considerável objetivismo e serenidade, e uma fria e peculiar indignidade, que de imediato caracteriza os artistas não apenas como observadores, mas também como combatentes. O mais original para o proletariado, talvez, seja a nota de coletividade em suas obras. (...) Essa é, em linhas gerais, a estética do proletariado.<sup>13</sup>

As possibilidades de caracterização da estética proletária, apresentadas por Lunatchárski, fazem parte de um círculo de controvérsias que possuem profunda relação com questões que dizem respeito ao estabelecimento das classes sociais. Na Rússia, discussões sobre a origem social dos artistas começaram a se desenvolver nos anos pré-revolucionários, quando a literatura da classe trabalhadora começou a ser publicada com maior frequência, o que provocou questionamentos a respeito da natureza desses escritos: poderia a literatura produzida *pelos trabalhadores* ou *sobre os trabalhadores* ser

---

<sup>12</sup> LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Expressão Popular, 2018, p.69.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.72-73.

considerada “proletária”?<sup>14 15</sup> No período soviético, o tratamento dado a essa distinção adquiriu outra perspectiva, uma vez que, para o realismo socialista, a definição que vigorou foi a de uma literatura comprometida com o Partido Comunista, independente de quem eram os agentes do discurso literário.

Segundo Terry Eagleton<sup>16</sup>, a crítica marxista sempre encorajou o escritor a tornar sua arte engajada com o proletariado, pois, para Marx, era “proletário” qualquer membro da classe trabalhadora e a criação de uma arte que tratasse das contradições do capitalismo e da exploração do trabalhador seria útil para a compreensão das questões que se relacionam à luta de classes. Por essa razão, no período pré-revolucionário, a literatura proletária pretendia ser uma literatura *sobre* as classes trabalhadoras e *para* as classes trabalhadoras, com o intuito pedagógico de ensinar ao trabalhador, por meio da representação de situações nas quais ele poderia se reconhecer, temas a respeito da exploração do sistema de classes, a fim de torná-lo consciente sobre o seu papel na luta vindoura. Durante os anos soviéticos, em que a preocupação passou a girar em torno da manutenção das conquistas promovidas pela Revolução de 1917, essas definições exigiram uma nova forma de interpretação e novamente a natureza do “escritor proletário” passou a ser questionada: somente os membros do Partido Comunista deveriam ser levados em consideração para tal definição ou, além deles, os trabalhadores das fábricas, os de origem camponesa pobre e trabalhadores agrícolas também poderiam ser vistos como “proletários”?

---

<sup>14</sup> Sobre isso, afirma Katerina Clark: “In the late decades of tsarism – from approximately the 1890s until the Revolution in 1917 – there emerged a working-class literature in the sense of a literature by workers and about their lives. Even though the Russian working classes were heavily illiterate, many workers, often self-taught, produced poems, fiction and other works during these years, some of which were published in trade union, Bolshevik or specialized papers and journals” (CLARK, Katerina. *Working-Class Literature and/or Proletarian Literature: Polemics of the Russian and Soviet Literary Left*. In: Lennon, J. and Nilsson, M.(eds.) *Working-Class Literature(s): Historical and International Perspectives*. p. 1–30. Stockholm: Stockholm University Press, 2017, p.3).

<sup>15</sup> Em livre tradução: “Nas últimas décadas do czarismo – desde aproximadamente a década de 1890 até a Revolução de 1917 – surgiu uma literatura operária, isto é, uma literatura de trabalhadores e sobre suas vidas. Embora as classes trabalhadoras russas fossem fortemente analfabetas, muitos trabalhadores, muitas vezes autodidatas, produziram poemas, ficção e outras obras durante esses anos, algumas das quais foram publicadas em jornais sindicais, bolcheviques ou especializados”.

<sup>16</sup> Conforme diz Terry Eagleton, “O Comitê Central do Partido Bolchevique promulgou o decreto de 1928, que afirmava que a literatura deveria servir aos interesses do partido, enviando escritores para visitar canteiros de obras e produzir romances que glorificavam o maquinário. Tudo isso culminou no Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, com a adoção oficial do ‘realismo socialista’. A doutrina ensinava que era dever do escritor fornecer um retrato verdadeiro e histórico-concreto da realidade em seu progresso revolucionário. A literatura deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica; ela deveria ser imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando os heróis soviéticos e prenunciando o futuro. (EAGLETON. Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p.72)

A relevância dessas questões se relaciona à necessidade de delinear o papel do trabalhador naquele contexto pós-revolução, sem perder de vista a sua participação no debate cultural que se estabelecia. Por essa razão, a importância de uma “cultura proletária” que respondesse aos anseios da nova classe em formação foi um tema bastante presente nos debates promovidos pela intelectualidade do Partido Comunista. Um dos pressupostos que direcionava a discussão era a compreensão do fato de que a classe burguesa tinha desenvolvido uma cultura própria e, em consequência disso, formas específicas de arte. Entretanto, conforme explica Trotsky em *Literatura e revolução*<sup>17</sup>, o proletariado deveria exercer um papel histórico distinto, na medida em que surge como contestação à classe burguesa. Em um mundo sem classes, não há a necessidade de se criar uma forma de arte especificamente proletária, pois a função do proletariado, ao assumir o poder, não era reproduzir, a partir de uma perspectiva socialista, a sociedade capitalista estratificada em classes, mas acabar com essa divisão<sup>18</sup>. Assim, a diferença residiria no fato de que o campo de visão dessa nova concepção artística não estaria mais regulamentado pela perspectiva burguesa de arte, responsável pelo estranhamento, pela anulação do indivíduo e pela subjetividade acentuada, mas pela óptica socialista, comprometida com a objetividade da realidade e com a reprodução de um mundo no qual não mais existissem as contradições da sociedade capitalista.

Por outro lado, é importante pontuar que, antes desse momento, o pessimismo que se abateu sobre as esferas intelectuais e artísticas, devido à derrota do movimento revolucionário de 1905, deu início a uma espécie de revisionismo das ideias centrais do marxismo. No interior do partido bolchevique, esses questionamentos intelectuais suscitaram a ideia da necessidade de uma cultura genuinamente proletária, o Proletkult, que teve como principais expoentes Aleksander Bogdanov e Anatoli Lunatchárski<sup>19</sup>,

---

<sup>17</sup> TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.

<sup>18</sup> Diz Trotsky: “Não se trata, em outras palavras, da edificação de uma nova cultura, isto é, da edificação na mais longa escala da história, durante o período da ditadura. A construção cultural, por outro lado, não terá precedente na história quando não mais houver necessidade da mão de ferro da ditadura. Aí, porém, não mais apresentará um caráter de classe. Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita frequência. As proposições confusas sobre a cultura proletária, por analogia e antítese à cultura burguesa, nutrem-se de uma identificação muito pouco crítica entre os destinos históricos do proletariado e os da burguesia. O método vulgar, puramente liberal, das analogias históricas formais nada tem em comum com o marxismo. Não há analogia real alguma entre o ciclo histórico da burguesia e o da classe operária” (*Ibidem*, p. 150).

<sup>19</sup> Conforme informa Ana Paula Palamarchuk, em “Intelectuais, Esquerdas e Cultura no Brasil: os anos 1930”, Bogdanov foi o primeiro a definir o que seria a cultura proletária. Diz a autora: “Ao lado dos socialdemocratas (POSDR) desde o início do século, o escritor russo imprimiu, antes mesmo da revolução

responsáveis por uma organização que se autodenominava a *intelligentsia* literária do Bolchevismo. Além de conduzir grupos de estudo em torno do marxismo, com a finalidade de “formar” nos trabalhadores a consciência de classe, o objetivo dessa organização era contribuir para a criação de uma teoria estética marxista que desse prioridade para o desenvolvimento de uma “cultura do proletariado”, para além do desenvolvimento dessa doutrina na economia e na política. A experiência com os escritos marxistas fez com que Bogdanov priorizasse a necessidade de uma cultura baseada no despertar de uma consciência coletiva que tomasse o lugar da consciência individual.

O Proletkult tinha financiamento oficial para exercer suas atividades, mas não era independente do Partido Comunista. Ficava sediado em Petrogrado e possuía inúmeras oficinas em diversas cidades, dedicadas a promover o surgimento de escritores e artistas populares. Sintetizando um discurso de Lebedev-Polianski, um dos idealizadores do Proletkult, Vittorio Strada assim especifica as tarefas desse movimento: “o trabalho cultural tem dois momentos, ‘didático’ (*prosvetitel'ni*) e ‘criador’; e o Proletkult, mesmo não rechaçando o primeiro momento, concentra sua atenção, sobretudo, no aspecto criador, deixando a parte didática para o Comissariado da Instrução”<sup>20</sup>. A respeito do “momento didático”, vale a pena ressaltar a importância do projeto, idealizado por Bogdanov, de criação de escolas, com objetivo de difundir entre os alunos o conceito de “cultura proletária”. Sobre esse programa educacional, a pesquisadora alemã Jutta Scherrer diz:

Todo o ensino dessas escolas, compreendendo cursos sobre economia política, socialismo, sindicalismo, história, filosofia, literatura, arte etc., procurou interpretar a história do pensamento e da atividade da humanidade, não apenas do ponto de vista do ser funcional – que o trabalhador poderia conceber –, mas como um produto completo da experiência do trabalhador. (...) Pesquisadores e artistas, como indivíduos frequentemente de origem social não proletária, não fazem mais do que transcender a experiência do coletivo. Eles são, de fato, o cinturão da coletividade. Toda descoberta leva de volta a uma experiência de trabalho coletivo. O verdadeiro criador da cultura

---

de 1917, ao termo um significado que articulava a formação de um novo homem para a sociedade socialista, caro ao próprio projeto soviético. Poucos meses antes de outubro de 1917, em meio ao caos e da vaga de poder que se caracterizou a sociedade russa após a revolução de fevereiro, fundou a organização Proletarskaia Kultura (Cultura Proletária), que ficou mundialmente conhecida como Proletkult”. (PALAMARTCHUK, Ana Paula. “Intelectuais, esquerdas e cultura no Brasil: os anos de 1930”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Org.). *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p.58).

<sup>20</sup> STRADA, Vittorio. “Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’”. In: HOBBSAWM, Eric J. (org.). *História do marxismo* – Vol.9. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989, p.130.

espiritual não é, portanto, o indivíduo solitário com seu ato arbitrário, mas o operário na coletividade do trabalho.<sup>21</sup>

Segundo essa perspectiva, a experiência coletiva adquirida por meio do trabalho pode ser considerada indispensável também para as formas de criação artística. A partir desse pressuposto, Bogdanov elaborou a base para os princípios da cultura proletária, que poderiam colaborar para o sucesso da revolução. Tais princípios poderiam ser resumidos em três pontos fundamentais: o proletariado deveria elaborar sua própria visão do mundo socialista, sua própria concepção de classe e sua visão das relações entre as classes. Partindo desse ponto, apresentou a primeira elaboração do conceito de cultura proletária, em 1911, em seu livro *A arte e a cultura proletária*, que apresenta os fundamentos da cultura proletária para as áreas de poesia, artes, filosofia e ciências<sup>22</sup>. De acordo com o pensador russo, os intelectuais vindos da burguesia eram capazes de ajudar o proletariado em assuntos de política e economia, mas, a fim de introduzir a cultura do proletariado na vida social, todas as experiências de vida da classe operária, toda a sua prática e pensamento deveriam ser unificados em um sistema único. O trabalhador e o artista deveriam vir de uma única classe, uma nova *intelligentsia*, portanto. Por esta razão, Bogdanov fixou na moral do proletariado o princípio da solidariedade fraternal em que tudo é definido pela experiência do trabalho e pela prática da coletividade, tendo a nova arte proletária a função de integrar as experiências de trabalho da coletividade. Para ele, o homem que tem sua origem no proletariado vive sua vida de forma diferente dos homens das outras classes, conseqüentemente, precisa ter sua arte representada por seus próprios sentimentos, aspirações e ideais.

Do ponto de vista do assunto tratado, entretanto, parece ingênuo pensar que a arte proletária deva apenas descrever a vida dos trabalhadores, seu cotidiano, desejos e lutas. O universo das experiências da classe operária, que é o objeto desse novo tipo de arte,

---

<sup>21</sup> SCHERRER, Jutta. "The cultural Hegemony of the Proletariat: The Origins of Bogdanov's Vision of Proletarian Culture". In: *Studies in History*, nº 5. London: Sage Publications, 1989, p.198-199.

<sup>22</sup> No capítulo "O que é a poesia proletária?", Bogdanov explica os principais fundamentos do que considera a "nova poesia": "O caráter da poesia proletária se define pelas condições fundamentais de existência da própria classe trabalhadora: sua situação no processo de produção, seu tipo de organização e seu destino histórico. O proletariado é a classe trabalhadora e explorada que se encontra em luta e em progresso. É a classe que se concentra nas cidades e que só conhece a forma fraternal de colaboração. Todas essas características se refletem inevitavelmente em sua consciência coletiva – sua ideologia – e, portanto, em sua poesia. O trabalho, a exploração pelas classes dominantes, a luta contra a opressão e a aspiração pelo progresso puderam criar uma poesia que próxima todas as classes trabalhadoras." (BOGDANOV, Alexander. *El art y la cultura proletaria*. Madri: Editora Comunicación, 1979, p.30).

deve ser compreendido como um vasto campo que possibilita análises diversificadas e variadas. Segundo essa perspectiva, a arte pode ser considerada como um elemento constitutivo que ajudará a classe operária a adquirir uma consciência de si, o que implica afirmar, ainda, que a arte proletária não se ocupa apenas com a materialidade, mas também com elementos de natureza subjetiva.

Com a Revolução de 1917, no entanto, a Rússia foi obrigada a encarar esse desafio de forma prática<sup>23</sup> e, como era previsível, novas questões foram levantadas: uma vez que o poder havia sido tomado da burguesia, deveria o proletariado estender os seus fundamentos ideológicos também ao campo da arte? Qual postura os escritores, intelectuais e artistas, comprometidos outrora com a “arte burguesa” deveriam adotar? Lênin era definitivamente contra a implantação da cultura proletária proposta por Bogdanov e, juntamente com Trotsky, passou a pesquisar, do ponto de vista do materialismo dialético, os caminhos que o partido comunista deveria percorrer com relação à questão da cultura proletária. Foi pensando em responder questões dessa natureza que Trotsky apresentou, em *Literatura e Revolução*, uma série de críticas que questionavam essa pretensão de ruptura com a tradição burguesa. Um dos pontos fundamentais do Proletkult, o desprezo às técnicas burguesas de composição, foi duramente criticado por Trotsky, no capítulo “A cultura e a arte proletárias”. Diz ele:

O estudo da técnica literária representa uma etapa indispensável e exige tempo. A técnica manifesta-se de modo mais acentuado entre aqueles que não a dominam. Pode-se dizer com justiça que muitos jovens escritores proletários não dominam a técnica. Mas, ao contrário, é a técnica que os domina. Para alguns, os mais talentosos, isso constitui apenas uma crise de crescimento. Mas aqueles que não poderão dominar a técnica sempre irão parecer artificiais, imitadores e mesmo afetados. Seria absurdo concluir que os operários não necessitam da técnica burguesa. Muitos caem nesse erro. ‘Dai-nos’ - dizem eles – ‘alguma coisa que seja nossa, mesmo mal feita, mas que seja nossa’. Isso é falso e enganoso. Arte mal feita não é arte e, em consequência, os trabalhadores não precisam dela. O conformista da arte malfeita guarda no fundo boa parte de desprezo pelas massas e se torna muito importante para certos tipos de politiquinhos, que nutrem desconfiança orgânica na força da classe operária, mas a elogiam quando tudo vai bem”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Segundo José Carlos Mariátegui: “o primeiro período da revolução não foi propício para uma intensa produção literária. Não havia tempo, papel nem humor para livros. Não se imprimia quase nada a não ser livros e folhetos de política. Os tempos eram de fome e de combate e o comunismo ainda não tinha artistas próprios”. (MARIÁTEGUI, José Carlos. *Revolução Russa – História. Política e Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p.141).

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p.162.



Para Trotsky, devido às próprias razões históricas, era natural que as classes dominantes tivessem cultura e arte próprias. Citando como exemplos a cultura medieval e a burguesa, ele pontua que essas classes possuíam bastante tempo para imprimir na História a sua cultura. O proletariado, por sua vez, não teria tempo suficiente para criar a sua, pois a incontornável ditadura comunista seria apenas um período de transição para a socialdemocracia; portanto, existiria apenas por um breve período. Além disso, Trotsky não enxergava a cultura proletária como algo acabado e de existência repentina. Para ele, essa criação só se desenvolveria por meio de uma série de etapas históricas, para acompanhar o surgimento de uma sociedade cuja cultura é universal e popular. A ênfase em uma cultura do proletariado definitiva pressupõe a existência de classes privilegiadas e minorias exploradas e não deve ser incentivada; afinal, o projeto da socialdemocracia viabiliza o esvaziamento de todas as classes sociais e a igualdade entre todos. Segundo ele, a importância do Proletkult não estava no incentivo dado à criação de uma literatura proletária, mas no fato de contribuir para o aperfeiçoamento literário da classe operária. Entretanto, após a morte de Lênin e a subida de Stálin ao poder, o Proletkult foi estabelecido na Rússia com o objetivo idealizado por Bogdanov de criar um “laboratório de ideologia proletária pura”.

Por meio da leitura do já referido ensaio da pesquisadora Katerina Clark, percebe-se que a tensão entre o intelectual e o proletário – seja um trabalhador ou um membro do Partido –, que já era uma questão importante no período pré-revolucionário, tornou-se uma obsessão da literatura soviética. Dessa forma, algumas questões eram recorrentes entre os círculos literários russos da época, tais como: os proletários deveriam aprender com os intelectuais profissionais mais instruídos ou estes ainda estariam muito contaminados por suas identidades burguesas de classe? Poderiam os intelectuais, de fato, estar integrados à causa proletária ou desempenhar um papel positivo na cultura proletária?

Por outro lado, de uma perspectiva analítica das obras literárias produzidas antes e depois da Revolução de 1917, também é possível verificar como as tentativas de resposta para essas inquietações eram conduzidas pelos escritores comprometidos com o proletariado. No livro *The Soviet Novel - History as Ritual*, Clark faz uma minuciosa análise desse período da literatura russa, na qual mostra como estava articulado o realismo socialista antes de 1932 e da ascensão stalinista. Para este trabalho, importa analisar dois pontos específicos do recorte feito pela autora: a literatura produzida nos anos 1900, da qual faz parte *A mãe*, de Maxim Gorki e a dos anos 1920, que tem em *Cimento*, de Fédor

Gladkov, o seu principal modelo.

O enredo de *A mãe* é composto por um misto de fatos históricos e criações ficcionais derivadas da idealização revolucionária do autor. Para compor o romance, Gorki se inspirou em um acontecimento real, uma manifestação política que ocorreu no dia 1º de maio, na cidade de Somov, em 1902, e foi violentamente reprimida pela polícia. Da mesma forma que ocorre no romance, os militantes, após a prisão, decidiram fazer sua própria defesa no julgamento. Interessado pelos desdobramentos do ocorrido, Gorki passou a se relacionar com os envolvidos no caso e com suas famílias. A partir dessa experiência, escreveu sobre um de seus líderes, Pavel Zalomov (que aparece no romance como Pavel Vlassov) e sobre a sua mãe, Pélagué Vlassovna.

O enredo do romance de Gorki concentra a sua atenção em Pavel, membro da classe operária, que sofre com a exploração dos proprietários da fábrica local. O pai, segundo o narrador, é um homem que encontrou no alcoolismo mecanismos de sobrevivência, enquanto a mãe, é uma mulher submissa que sofre a violência doméstica do marido de forma resignada. Um acidente de trabalho provoca a morte do pai, o que obriga Pavel ao trabalho na fábrica para garantir o sustento da casa. Ao se deparar com a mesma realidade experimentada pelo pai, Pavel parece estar destinado a trilhar o mesmo caminho: passa a tratar a mãe com hostilidade e começa a beber para suportar a dureza de sua condição de trabalhador explorado. Entretanto, o contato com um grupo de militantes socialistas altera o seu destino. Por causa dessas novas relações, começa a estudar, a se vestir bem e a tratar Pélagué com respeito e cordialidade. Devido às novas experiências do filho, Pélagué começa a vislumbrar outra possibilidade de vida. Quando da primeira prisão de Pavel, Pélagué passa a cumprir o papel que ele exercia e a partir daí começa sua transformação gradual de mulher analfabeta e piedosa em uma ativista radical. Após uma série de acontecimentos que atestam a maturidade da mãe, o romance termina com a cena em que ela é espancada até a morte por estar militando em favor da causa dos trabalhadores.

A partir da leitura do romance, Katerina Clark faz algumas distinções temáticas que podem ser encontradas na literatura proletária posterior a ele, entre elas, a mais recorrente é a definição de um tipo de herói positivo. Segundo Clark, para compor o seu herói positivo, Gorki se apoia em técnicas fundamentais que servirão de inspiração para os romances seguintes. Assim, conforme a pesquisadora:

The “positive hero” has been a defining feature of Soviet Socialist Realism. The hero is expected to be an emblem of Bolshevik virtue, someone the reading public might be inspired to emulate, and his life should be patterned to “show the forward movement of history” in an allegorical representation of one stage in history's dialectical progress. A novel's positive hero(es) stand primarily for “what ought to be”, and it is left for lesser protagonists, or sometimes for “negative characters”, to represent “what is”. (...) His image is reminiscent not just of hagiography, which tells of a saint's religious virtue as illumined in his life, but also of those sections of the old chronicles that tell of the secular virtues of princes, of the feudal sense of honor, duty, valor, and service to one's country.<sup>25 26</sup>

Desse modo, é possível observar que os epítetos que conferem ao herói atributos de positividade correspondem a uma fórmula que configura o herói positivo a partir de detalhes preconcebidos e genéricos. Por essa razão, não é fortuito o fato de o narrador se referir a Pavel como sendo bonito, sério, seguro, calmo, orgulhoso, corajoso e possuidor de um senso de “camaradagem” contagiante. Esse modelo de representação proposto por Gorki serviu de motivação para inúmeras escritores, de vários países, que se ocuparam com a produção literária segundo os moldes da “literatura proletária”.

A respeito da literatura russa do período pós-Revolução, *Cimento*, de Fédor Gladkov, publicado em 1924, é considerado um livro bastante representativo desse período. Trata-se de uma romance que antecipa a estética realista socialista ao dar voz e vida para o heroísmo revolucionário, sem omitir as desilusões e os fracassos que acompanham o protagonista. Gladkov possuía estreitas relações com Gorki e com outros escritores que, desde os anos anteriores à Revolução, esforçavam-se para construir as bases da “estética proletária”. No período compreendido entre 1905 e 1917, atuou ativamente no trabalho revolucionário e, a partir daí, dedicou-se com afinco às questões literárias e quando o realismo socialista se tornou a estética oficial do regime soviético, *Cimento* passou a ser considerado um modelo a ser seguido pelos artistas que desejavam

---

<sup>25</sup> CLARK, Katerina. *The Soviet Novel – History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p.47-48).

<sup>26</sup> Em livre tradução: “O “herói positivo” tem sido uma característica definidora do realismo socialista soviético. Espera-se que o herói seja um emblema da virtude bolchevique, alguém que o público leitor possa ser inspirado a imitar, e sua vida deve ser modelada para “mostrar o devir da história” em uma representação alegórica de um estágio no progresso dialético da história. O(s) herói(s) positivo(s) de um romance representam principalmente “o que deveria ser”, e cabe aos protagonistas menores, ou às vezes “personagens negativos”, representar “o que é”. (...) Sua imagem lembra não apenas a hagiografia, que fala da virtude religiosa de um santo como iluminada em sua vida, mas também daquelas seções das crônicas antigas que falam das virtudes seculares dos príncipes, do sentido feudal de honra, dever, valor e serviço ao país”.

escrever romance proletário<sup>27</sup> <sup>28</sup>. O protagonista da narrativa é Gleb Tchumalov que, após servir por três anos no Exército Vermelho, retorna para o seu povoado onde se depara com outra batalha: a adaptação e o enfrentamento com o passado, representado pelo casamento fracassado e pelos eventos em torno do fechamento da fábrica de cimento onde trabalhara como operário. As rápidas transformações operadas na sociedade russa fazem com que o herói não consiga mais reconhecer o lar. Dacha, sua esposa, tornara-se uma mulher dura e implacável, uma militante incapaz de manter uma vida conjugal. Depois de vários acontecimentos individuais e coletivos que reproduzem em uma maior escala o processo de reorganização da Rússia, Gleb reativa a fábrica, mas a morte da filha rompe definitivamente o laço que ainda o prendia à esposa. No romance, o conflito dessas personagens, marcado por idas e vindas e duras experiências de perda e abandono, liga-se ao próprio drama da Rússia revolucionária. Do ponto de vista literário, a linguagem crua e as descrições naturalistas contribuíram para o surgimento de uma estética que maximizava a “verdade” da representação, em detrimento de uma proposta formal mais subjetiva. Portanto, Gleb, diferentemente de Pavel, é fruto dos tempos extremos da Revolução, por isso não pode ser concebido sob a perspectiva do mártir revolucionário estático. Pelo contrário, é pensado a partir da lógica do homem de ação dinâmico que está sempre empenhado para colocar o sistema em pleno funcionamento.

De uma forma geral, *A mãe* e *Cimento* lançaram os fundamentos para o estabelecimento dos romances socialistas das décadas de 1930 e 1940, com seus enredos e heróis sendo copiados e adaptados. Porém, essa influência não ficou apenas limitada à literatura soviética e se espalhou por vários países, entre eles, Estados Unidos e Brasil. No primeiro caso, para além da influência exercida pela já criada União Soviética, a literatura proletária foi, em grande medida, criada e incentivada pela intelectualidade comunista, profundamente abalada pela crise econômica do final dos anos vinte

---

<sup>27</sup> Conforme informa Clark: “In many ways F. Gladkov's *Cement* most comprehensively exemplifies the prototypical Soviet novel. This is largely due to the fact that the plot and positive heroes of *Cement* were imitated more than any other in Soviet fiction, especially in the forties, when Gladkov was director of the Literary Institute, which trains writers. In addition, many of *Cement*'s basic values became hallmarks of the distinctive Stalinist ethos, which emerged in the thirties and forties. (...) When reduced to its thematic essence, *Cement* seems very typical of "proletarian" novels for the years when it was written (1922-1924)” (*Ibidem*, p.69-70).

<sup>28</sup> Em livre tradução: “De muitas maneiras, *Cimento*, de F. Gladkov, exemplifica de maneira mais abrangente o romance soviético prototípico. Isso se deve em grande parte ao fato de que o enredo e os heróis positivos de *Cimento* foram imitados mais do que qualquer outro na ficção soviética, especialmente nos anos quarenta, quando Gladkov era diretor do Instituto Literário, que treina escritores. Além disso, muitos dos valores básicos do *Cimento* tornaram-se marcas registradas do distinto ethos stalinista, que surgiu nos anos trinta e quarenta. (...) Quando reduzido à sua essência temática, *Cimento* parece muito típico dos romances “proletários” dos anos em que foi escrito (1922-1924)”.

## 1.2. O romance proletário nos Estados Unidos

O cenário de crise econômica e social, verificado na leitura de obras como *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold e a trilogia *USA*, de John Dos Passos, revela que a produção de literatura proletária nos Estados Unidos é um movimento que possui estreitas relações com a Grande Depressão de 1929. Não à toa, a presença desses romances em trabalhos e estudos dedicados à “literatura radical” que surgiu nos Estados Unidos na década de 1930 é quase sempre utilizada como ponto de partida para análise ou como elemento de cotejo. Nos círculos literários estadunidenses, as tentativas para se chegar a uma definição sobre as características definidoras desse gênero geraram muitos debates e, de forma geral, pode-se dizer que criou uma atmosfera similar, em alguma medida, ao ambiente criado pela crítica literária russa na primeira década do século XX, uma vez em que críticos e escritores direcionavam seus esforços para contribuir com debates que tratavam, por exemplo, da natureza de classe dos autores dedicados à escritura de “romance proletário”. É dentro desse contexto que, em 1921, Michael Gold escreve um artigo no jornal *The Liberator* intitulado “Towards a proletarian art”, em que destacava a emergência de um novo tipo de literatura, feita *pelas* massas e *para* as massas, chamando a atenção, ainda, para a importância do Proletkult, como forma de inspiração para arte proletária estadunidense:

The method of erecting this proletarian culture must be the revolutionary method – from the deepest depths upward. In Russia of the workers the proletarian culture has begun forming its grand outlines Against the sky. We can begin to see what we have been dimly feeling so necessary through these dark years. The Russian revolutionists have been aware with Walt that the spiritual cement of a literature and art is needed to bind together a Society. They have begun creating the religion of the new order. The Prolet-Kult is their conscious effort toward this. It is the first effort of historic Man towards such a culture. The Russians are creating all from depths upward. Their Prolet-Kult is not an artificial theory evolved in the brains of a few phrase-intoxicated intellectuals, and foisted by them on the masses. Art cannot be called into existence that way. It must grow from the soil of life, freely and without forethought. But art has always flourished secretly in the hearts of the masses, and the Prolet-kult is Russia's organized attempt to

remove the economic barriers and social degradation that repressed that proletarian instinct during the centuries.<sup>29 30</sup>

Imbuído dessa perspectiva, anos mais tarde, em 1926, Gold funda a *The New Masses*, uma revista literária cuja finalidade era divulgar a estética marxista. Em uma edição publicada em setembro de 1930, aparece um artigo assinado por ele, em que são relacionados nove pontos que o escritor “proletário” deve observar no processo de composição literária:

Within this new world of proletarian literature, there are many living forms. It is dogmatic folly to seize upon any single literary form, and erect it into a pattern for all proletarian literature. (...) My belief is that a new form is evolving, which one might name the “Proletarian Realism”. Here are some of its elements, as I see them:

#### Proletarian Realism:

1. Because the workers are skilled machinists, sailors, farmers and weavers, the proletarian writer must describe their work with technical precision. (...).
2. Proletarian realism deals with the real conflicts of men and women who work for a living. (...) The worst example and the best of what we do not want to do is the spectacle of Proust, master-masturbator of the Bourgeois literature. (...).
3. Proletarian realism is never pointless. It does not believe in literature for its own sake, but in literature that is useful, has a social function. (...) Every poem, Every novel and drama, must have a social theme, or it is merely confectionery.
4. As few words as possible. We are not interested in the verbal acrobats – this is only another form for Bourgeois idleness, the workers live too close to reality to care about these literary show-offs, these verbalist heroes.
5. To have the courage of the proletarian experience. (...) let us proletarians write with the courage of our own experience.
6. Swift action, clear form, the direct line, cinema in words; this seems to be one of the principles of proletarian realism. It knows exactly what it

---

<sup>29</sup> GOLD, Michael. “Towards a proletarian art”. In: FOLSOM, Michael. *Mike Gold: A literary anthology*. New York: International Publishers, 1972, p.69.

<sup>30</sup> Em livre tradução: “O método de levantar essa cultura proletária deve ser o método revolucionário – partindo das profundezas mais profundas até alcançar o topo. Na Rússia dos trabalhadores, a cultura proletária começou a formar seus grandes contornos contra o céu. Podemos começar a ver o que apenas temos sentido vagamente nestes anos sombrios. Os revolucionários russos estavam cientes com Walt de que é necessário o cimento espiritual entre literatura e arte para unir uma sociedade. Eles começaram a criar a religião da nova ordem. O Proletkult é seu esforço consciente para isso. É o primeiro esforço do homem histórico para alcançar tal cultura. Os russos estão criando tudo a partir das profundezas. Seu Proletkult não é uma teoria artificial desenvolvida no cérebro de alguns intelectuais intoxicados por frases e impingida por eles às massas. A arte não pode ser chamada à existência dessa maneira. Deve crescer do solo da vida, livremente e sem premeditação. Mas a arte sempre floresceu secretamente no coração das massas, e o Proletkult é a tentativa organizada da Rússia de remover as barreiras econômicas e a degradação social que reprimiram esse instinto proletário durante séculos”.

believes and Where it is going; this makes for its beautiful youthful clarity.

7. Away with drabness, the bourgeois notion that the Worker's life is sordid, the slummer's disgust and feeling of futility. There is horror and drabness in the Worker's life; and we will portray it.
8. Away with all lies about human nature. We are scientists; we know what a man thinks and feels. Everyone is a mixture of motives; we do not have to lie about our hero in order to win our case.
9. No straining or melodrama or other effects; life itself is the supreme melodrama. Feel this intensely, and everything becomes poetry – the new poetry of materials, of the so-called “common man”, the worker moulding his real world.<sup>31 32</sup>

Entre alguns elementos dessa “lista”, os que mais chamam a atenção, dado o esquematismo de seu caráter são: o assunto, que deve sempre tratar do mundo do trabalho; a perspectiva utilitarista da literatura; a simplicidade da linguagem como procedimento formal; a “honestidade” como método de representação. Dessa forma, é possível perceber que a busca pela “verdade”, enquanto forma de representação, tributária da cultura que estava se desenvolvendo na Rússia, também orientou os pressupostos da ficção proletária

---

<sup>31</sup> (GOLD, Michael. “Notes of the month”. *The New Masses*, New York, v. 6, n. 4, p.5, sep. 1930).

<sup>32</sup> Em livre tradução: ““Dentro deste novo mundo da literatura proletária, existem muitas formas vivas. É uma tolice dogmática agarrar-se a qualquer forma literária única e construir um padrão para toda a literatura proletária (...) Minha crença é que está surgindo uma nova forma, que poderíamos chamar de “Realismo Proletário”. Aqui estão alguns de seus elementos, como eu os vejo:

Realismo proletário:

1. Porque os trabalhadores são maquinistas qualificados, marinheiros, agricultores e tecelões, o escritor proletário deve descrever seu trabalho com precisão técnica. (...).
2. O realismo proletário lida com os conflitos reais de homens e mulheres que trabalham para viver. (...) O pior exemplo e o melhor do que não queremos fazer é o espetáculo de Proust, mestre-masturbador da literatura burguesa. (...).
3. O realismo proletário nunca é inútil. Não acredita na literatura por si mesma, mas na literatura que é útil, tem uma função social. (...) Todo poema, todo romance e todo drama devem ter um tema social ou são mera confeitaria.
4. O mínimo de palavras possível. Não estamos interessados nos acrobatas verbais – esta é apenas uma outra forma da ociosidade burguesa, os trabalhadores vivem muito próximos da realidade para falar com esses exibicionismos literários, como esses heróis verbalistas.
5. Ter a coragem da experiência proletária. (...) que nós, proletários, escrevamos com a coragem de nossa própria experiência.
6. Ação rápida, forma clara, linha direta, cinema em palavras; este parece ser um dos princípios do realismo proletário. Ele sabe exatamente no que acredita e para onde está indo; isso contribui para sua bela clareza juvenil.
7. Fora com a monotonia, a noção burguesa de que a vida do trabalhador é sórdida, o desgosto e o sentimento de futilidade do cochilo. Há horror e monotonia na vida do trabalhador; e vamos retratá-lo.
8. Fora com todas as mentiras sobre a natureza humana. Somos cientistas; sabemos o que um homem pensa e sente. Todo mundo é uma mistura de motivos; não precisamos mentir sobre nosso herói para ganhar nosso caso.
9. Sem esforço ou melodrama ou outros efeitos; a própria vida é o melodrama supremo. Sinta isso intensamente, e tudo se torna poesia – a nova poesia dos materiais, do chamado “homem comum”, o trabalhador moldando seu mundo real”.

produzida na década de 1930 nos Estados Unidos. Caracterizada pela simplicidade da linguagem e pelo desejo de se contrapor a certas formas de discurso – cultural, político ou econômico – o objetivo primeiro dessa literatura parecia ser o protagonismo de tipos sociais outrora limitados à representação estereotipada, nas formas romanescas tradicionais. Tomando como exemplo *Judeus sem dinheiro*, é possível perceber, na prática, como Gold faz uso dessas categorias, sobretudo no que diz respeito ao recurso da crítica social e à aceitação da propaganda como sendo uma das funções da arte.

Contudo, é importante observar que nem todos os escritores seguiam à risca essas determinações e as experimentações estéticas vistas na obra de John Dos Passos dá prova disso. Em se tratando da trilogia *USA*, por exemplo, a sofisticação da fatura, verificada, entre outros elementos, na utilização do recurso da fragmentação e da polifonia para representar o ofício do trabalho manual, as fábricas, os movimentos sociais e as relações humanas, associada à elaboração de vozes coletivas no lugar de um único protagonista, confere à obra de Dos Passos um caráter diferenciado face à esquematização da literatura proletária produzida pelos escritores norte-americanos.

Dentre os pesquisadores que se dedicaram ao assunto, é importante mencionar o trabalho de Barbara Foley, crítica literária estadunidense que, no lastro da retomada dos estudos culturais, publicou, em 1993, um detalhado estudo, intitulado *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction*<sup>33</sup>. O livro resgata algumas demandas fundamentais sobre as questões estéticas que foram discutidas nos círculos literários nos anos 1930, a respeito dos conceitos de arte e propaganda, segundo a concepção da estética proletária, bem como procura determinar quais foram as principais influências que atuaram sobre os escritores ditos “proletários”. Segundo a pesquisadora, as mesmas angústias que existiam nos debates russos também estavam presentes entre esses escritores, com a materialização da já clássica problematização “romances proletários devem ser escritos *sobre, por e para* trabalhadores”: “From the outset the literary radicals advocated a somewhat contradictory formulation of what proletarian literature should be and do. It should be written *by workers, for workers, about workers*”<sup>34</sup>.

Como visto, ao estabelecerem fórmulas que prescreviam a composição de um romance, os críticos que se agrupavam em torno da *The New Masses* desprezavam as

---

<sup>33</sup> FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction*. 1ª edição. Durham: Duke University Press, 1993.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.127.



formas tradicionais da literatura. Uma vez que havia a valorização das doutrinas vinculadas ao Proletkult, era comum que, na representação a realidade, fosse dada primazia ao discurso político-ideológico. Isso justifica o posicionamento de Gold, ao afirmar que a “nova” literatura deveria emergir das profundidades, isto é, dos porões das fábricas. Os trabalhadores frequentemente expressavam simpatia com as estratégias de representação “realistas”, o que implicava um repúdio explícito ao experimentalismo literário em todas as suas formas. Por essa razão, os autores ligados à revista de Gold enfatizaram suas afinidades com os escritores do início do século XX que poderiam ser considerados como realistas ou naturalistas, e não com escritores associados ao experimentalismo estético ou à prosa introspectiva, por exemplo.<sup>35</sup>

Na tentativa de alcançar um lugar de entendimento das características afins que as obras eventualmente podem apresentar, do que poderia constituir o “romance proletário”, Foley elabora alguns pressupostos formais que podem ser utilizados como ponto de partida para a compreensão da estética proletária, também em suas formas de expressão na produção literária brasileira. Para fins didáticos e “taxonômicos”, a autora divide os romances proletários dos Estados Unidos em quatro categorias: autobiografia ficcional, Bildungsroman proletário, romance social proletário e romance de coletividade.

O primeiro tipo, a autobiografia ficcional, apresenta um narrador em primeira pessoa que possui origem na classe trabalhadora e que, à medida que avança a narrativa, experimenta um amadurecimento que culminará na aquisição da consciência política de classe. Nas palavras de Foley, “The text is expressly didactic, teaching not the fixity of the bourgeois world, but its ripeness for revolution”<sup>36</sup>. Nessa categoria, enquadra-se *Judeus sem Dinheiro*, de Michael Gold, que é a representação da infância de um judeu nascido nos Estados Unidos, subalternizado, junto com a sua família, à pobreza do East Side, um bairro de Nova York. No romance, Gold faz um relato de formação, de descoberta do mundo, em uma linguagem panfletária, que muito se aproxima das críticas

---

<sup>35</sup>Em seu manifesto *Proletarian Realism*, de 1930, Gold, que chegou a tratar Proust como o “masturbador- mestre” da classe média, proclamou: “Para manter a sua própria forma, a literatura terá que se tornar simples de novo, realista e socialmente valiosa. Novas formas sem um novo conteúdo parecem tão inúteis para mim quanto as cascas de noz cuja carne os pequenos insetos têm roído. (...) Os intelectuais burgueses nos dizem: não pode existir algo como uma literatura proletária. Nós respondemos brevemente: ela existe. Então eles dizem: ela é medíocre, onde está o seu Shakespeare? E nós respondemos: espere dez anos mais, ele está a caminho. Nós lhe demos um Lênin; nós lhe daremos um Shakespeare proletário também, se isso é tão importante. Para nós, a cultura de muitos mundos é mais importante”. (GOLD, Michael. “Notes of the month”. *The New Masses*, New York, v. 6, n. 4, p.5, sep. 1930).

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p.284.

que faz em sua revista literária.

O segundo tipo, o *Bildungsroman* proletário, também se concentra em um único protagonista que passa pelo processo de transformação da consciência individualista para a consciência de classe, mas de forma fictícia. Esse modelo é a forma de “romance proletário” que mais se aproxima do modelo romanesco convencional, na medida em que lança mão do recurso da narração onisciente e trabalha com uma série de personagens secundárias, com a finalidade de representar, de forma variada, diferentes posturas e visões políticas diversificadas. No *Bildungsroman* proletário, o individualismo característico da premissa burguesa de formação do sujeito é convertido no processo de transformação da personagem em um militante revolucionário; entretanto, a escolha de um protagonista individual em detrimento das outras vozes na narrativa, segundo a perspectiva da literatura proletária, pode comprometer a ilusão da realidade, que tenta capturar o advento da luta de classes da forma como ela realmente é.

O terceiro tipo, o romance coletivo, é o que, segundo a autora, foi o mais inventivo entre a literatura proletária da época, pois trabalha com a existência de muitas personagens e tipos sociais, conferindo ao coletivo a função de protagonista. Outra técnica usada por romancistas dessa categoria é a introdução de materiais documentais – manchetes, folhetos, canções – que exigem do leitor minuciosa atenção para perceber que a construção do discurso histórico é um reflexo da luta de classes.

Outro trabalho que vale a pena ser mencionado é o estudo feito por James Farrell. Em 1936, Farrel publicou o livro *A note on literary criticism*, em que descreve os principais critérios que deveriam estar presentes em um romance para que pudesse ser considerado como “literatura proletária”<sup>37</sup>. Para o crítico, trata-se de uma literatura escrita por um membro do proletariado industrial, independentemente da orientação política do autor, que revela alguma fase da experiência do trabalhador como membro desse grupo. O operário deve, portanto, possuir consciência de classe, no sentido marxista, para que possa ser considerado um membro da vanguarda proletária. O objetivo dessa literatura era apresentar, por meio de conclusões e implicações, a perspectiva da vanguarda proletária, afinal os romances deveriam ser lidos pelo proletariado e pelos próprios críticos dessa literatura.

A síntese feita a partir dessas categorizações lançou luz sobre os debates acerca

---

<sup>37</sup> FARREL, James. *A note on literary criticism*. Nova York: Columbia University Press, 1993.

da definição da literatura proletária nos Estados Unidos, mas pode também ser utilizado como ponto de partida para verificarmos os pontos de contato com a literatura produzida no Brasil nesse mesmo período. No que se refere às discussões em torno da questão da autoria, é importante mencionar que tanto na Rússia quanto nos Estados Unidos, o critério para que uma produção literária fosse considerada “proletária” era que ela fosse assinada por um trabalhador que possuísse origem no proletariado. Em junho de 1928, a revista começou a publicar uma coluna regular intitulada “Poemas de Trabalhadores”, e nos anos seguintes publicou uma considerável quantidade de poesia e reportagem de trabalhadores que aparentemente nunca – ou raramente – tiveram contato com caneta e papel. A sensação de que os trabalhadores-escritores constituíam uma nova perspectiva literária foi sintetizada nas observações formuladas por Gold na edição da *The New Masses* de janeiro de 1929, sob o sintomático título “Go left, young writers” (“À esquerda, jovens escritores”):

A new writer has been appearing; a wild Youth of about twenty-two, the son of working class parentes, who himself works in the lumber camps, coal mines, steel mills, Harvest Fields and mountain camps of America. He is sensitive and impatient. He writes in jets of exasperated feeling and has no time to polish his work. He is violent and sentimental by turns. He lacks self confidence but writes because he must – and because he has real talent. He is a Red but has few theories. It is all instinct with him. His writing is no conscious straining after proletarian art, but the natural flower of his environment. He writes that way because it is the only way for him. His “spiritual” attitudes are all mixed up with tenements, factories, lumber camps and steel mills, because that is his life.<sup>38 39</sup>

Ao postular que esse jovem trabalhador-escritor é um “vermelho”, mas tem “poucas teorias”, Gold sugere que a consciência técnica desse escritor é elementar e quase inteiramente guiada pelo “instinto”, e é essa a grande vantagem desse novo tipo de literatura. Para ele, o que de fato importa não é a elaboração formal empregada no

---

<sup>38</sup> GOLD, Michael. “Go Left, Young Writers!”. *The New Masses*, v. 1, n. 4, p. 4, jan, 1929.

<sup>39</sup> Em livre tradução: “Um novo escritor tem aparecido; um jovem selvagem de uns vinte e dois anos, filho de pais da classe trabalhadora, que trabalha nos campos de madeira, minas de carvão, siderúrgicas, campos de colheita e acampamentos nas montanhas da América. Ele é sensível e impaciente. Ele escreve em jatos de sentimento exasperado e não tem tempo para polir seu trabalho. Ele é violento e sentimental por turnos. Ele não tem autoconfiança, mas escreve porque precisa. Ele é ‘vermelho’, mas tem poucas teorias. Tudo é instinto para ele. Sua escrita não é uma tensão consciente da arte proletária, mas a flor natural de seu ambiente. Ele escreve assim porque é o único caminho para ele. Suas atitudes ‘espirituais’ estão todas misturadas com cortiços, fábricas, campos de madeira e usinas siderúrgicas, porque essa é a sua vida”.

modo como os eventos são narrados, mas a autenticidade do conteúdo que acaba sendo legitimada pelo direcionamento instintivo com que o procedimento é finalizado.

Assim, dialogando com essa perspectiva, Farrel define a “literatura proletária” como sendo aquela cujo conteúdo tem como assunto principal a experiência da classe trabalhadora. Durante a década de 1930, houve um consenso entre escritores e críticos que pertenciam aos círculos literários alinhados ao Partido Comunista norte-americano de que a literatura proletária deveria representar primariamente – e até exclusivamente – a vida do proletariado. A ênfase dos críticos marxistas sobre a importância dos assuntos da classe trabalhadora se manifestou em vários critérios de avaliação que eles adotaram em suas revisões e comentários. Um desses critérios era a preferência por romances que tratassem de personagens e cenários da classe trabalhadora em detrimento das histórias que tinham como estrutura principal os dilemas de personagens da classe média. Por essa razão, para adequar a realidade de alguns partidários que possuíam origem burguesa ao programa estético da vanguarda proletária, uma das propostas de Gold era que eles fossem trabalhar nas grandes indústrias, para que vissem plenamente a realidade do proletariado. Isso permitiria que o romancista escrevesse sobre processos de trabalho como alguém de dentro, enfatizando que a representação deveria ser feita com verossimilhança estrita e não sob o ponto de vista de um observador intelectual burguês. O tratamento dado ao assunto não deveria conter apenas “matéria-prima”, mas fidelidade ao detalhe, especialmente no que diz respeito aos processos de trabalho. Outro aspecto importante sobre o conteúdo é que, além da exigência de precisão nas representações dos locais e dos processos de trabalho dos autores, os escritores deveriam deixar claro que havia uma oposição ao capitalismo por parte dos trabalhadores e que a adesão ao socialismo era a única alternativa que resolveria a exploração do trabalhador.

Conforme visto acima, o objetivo dos intelectuais da *The New Masses* era desenvolver o projeto de uma literatura baseada exclusivamente na vida do operariado. Sobre a questão do “objetivo” da literatura proletária, Edwin Seaver, no artigo “O que é o romance proletário? Notas para uma definição”, publicado em 1935, traz alguns esclarecimentos:

The proletarian novel is not necessarily a novel written by a worker about workers or for workers. It is possible for an author of middleclass origin to write a novel about petty bourgeois characters which will appeal primarily to readers of the same class, and yet such a work can come within the classification, Proletarian Novel. The key to any determination of whether an author had written a novel that should be considered proletarian, Seaver decided, resided exclusively in its

political orientation: It is not the class origin of the novelist that matters but his present class alignment, not the period of history in which he sets his story, or the kind of characters he writes about, but his ideological approach to his story and characters, which approach is entirely conditioned by his acceptance of the Marxian interpretation of history. And not only the acceptance, but the use of this interpretation as a compelling factor in his work.<sup>40 41</sup>

Para que esse projeto alcançasse êxito, era necessário “criar” escritores que conhecessem a realidade da classe trabalhadora, para que o público que também pertencia a essa classe pudesse perceber seus problemas, necessidades e a própria existência nessa representação. No entanto, a busca por um programa estético repleto da experiência e da realidade do trabalhador estava mais diretamente relacionada à necessidade de se provocar uma mudança revolucionária do que à preocupação com a representação da exploração capitalista. De uma forma geral, o círculo literário que girava em torno de Michael Gold era composto por críticos comprometidos com o Partido Comunista que acreditavam não apenas no desenvolvimento da consciência a respeito da exploração e do sofrimento, mas no estabelecimento de um sistema socialista mais ou menos em consonância com o exemplo soviético. A maioria previa a revolução como o caminho necessário para alcançar o poder dos trabalhadores e enxergava a literatura como um meio de despertar e preparar o proletariado e seus aliados para essa tarefa histórica. Como resultado, suas orientações críticas e estéticas muitas vezes sinalizavam uma forte convicção de que a literatura proletária, como uma “arma”, deveria ser revolucionária. Por essa razão, eles acreditavam que os textos proletários deveriam transmitir ideias e atitudes que despertassem seus leitores a agir contra as condições sociais existentes e, mais do que isso, incutir neles o ideal comunista.

---

<sup>40</sup> SEAVER, Edwin. “What Is a Proletarian Novel?: Notes Toward a Definition”. In: FOLEY, Barbara. *Radical Representations Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 1993, p.118-119).

<sup>41</sup> Em livre tradução: “O romance proletário não é necessariamente um romance escrito por um trabalhador sobre trabalhadores ou para trabalhadores. É possível para um autor de origem de classe média escrever um romance sobre personagens pequeno-burgueses que atrairá principalmente leitores da mesma classe, e ainda assim tal trabalho pode estar dentro da classificação “romance proletário”. A chave para determinar se o que um autor escreveu é um romance que pode ser considerado proletário, reside exclusivamente em sua orientação política. Não é a origem de classe do romancista que importa, mas seu atual alinhamento de classes. Não são os tipos de personagens sobre os quais ele escreve, mas sua abordagem ideológica da história e dessas personagens, que é inteiramente condicionada pela aceitação de sua interpretação marxista da história. E não apenas a aceitação, mas o uso dessa interpretação como um fator convincente em seu trabalho”.

### 1.3. A literatura proletária no Brasil

No Brasil, é só a partir de 1930 que a discussão em torno das ideias e dos textos sobre socialismo e comunismo começou a ser aprofundada, sobretudo devido ao aumento das publicações, em língua portuguesa, de livros e revistas sobre o tema. Como resultado, o imaginário que se criou a respeito da União Soviética passou a ser considerado o principal combustível que incentivava os confrontos ideológicos entre intelectuais de esquerda e de direita<sup>42</sup>. Como era de se esperar, esse debate extrapolou a esfera política e social e alcançou também os círculos literários da época, marcados por uma intensa polarização ideológica. Para além dos experimentos estéticos tributários da década anterior, associados aos primeiros modernistas, vários escritores que produziram na década de 1930 procuraram, em maior ou menor grau, estabelecer relações entre o movimento socialista na Rússia e as questões literárias locais. Outro fator de extrema relevância era o papel exercido por alguns periódicos – *Boletim de Ariel*, *Revista Rio-Magazine*, entre outros – que ajudavam a fomentar os debates cedendo espaço em suas publicações para a recepção e discussão das obras lançadas nesse período. Autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Pagu, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz transitavam entre o mundo da ficção e o da crítica literária, o que contribuía para a recepção de suas publicações. Esse ambiente de diálogo entre críticos e escritores e o fato de compartilharem a mesma simpatia pelas ideias de liberdade e justiça social que vinham da Rússia, foram fundamentais para a construção de um ambiente literário inspirado na produção soviética. Os romances soviéticos chegavam ao Brasil por meio da tradução francesa, mas não também as publicações norte-americanas começaram a fazer sucesso entre os escritores brasileiros. Dentre esses romances, *Cimento* e *Judeus sem dinheiro*, também estiveram presentes nas discussões promovidas pelos críticos literários<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Conforme aponta Rodrigo Patto de Sá Motta, “Algumas obras simpáticas à experiência socialista causaram celeuma, colocando seus autores no meio de renhidas disputas ideológicas. Uma delas foi escrita pelo médico e professor Maurício de Medeiros, docente da faculdade de Medicina do Rio de Janeiro que, em 1931, publicou impressões colhidas em viagem à União Soviética. O livro de Medeiros, *Rússia*, foi talvez o inaugurador no Brasil de um gênero literário que iria frutificar por muitas décadas: relatos de viagens aos países socialistas. Várias obras de natureza semelhante vieram à luz na primeira metade dos anos 1930, uma delas saída da pena do então pouco conhecido historiador marxista Caio Prado Jr. (URSS, um novo mundo)”. (MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. “O diabo nas bibliotecas comunistas: repressão e censura no Brasil dos anos 1930. In: *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política*. São Paulo: Editora Annablume, 2006, p.137).

<sup>43</sup> A esse respeito, em sua biografia sobre Jorge Amado, Josélia Aguiar diz que “o romance proletário tinha sido um acontecimento em todo o mundo. De uma tradição que começara com os primeiros anarquistas e socialista europeus em fins do século XIX, seus autores eram, em geral, saídos das classes trabalhadoras e publicados por editoras de esquerda. Na Rússia dos primeiros anos revolucionários, mesmo os anteriores à

Na edição do *Boletim de Ariel*, de julho de 1932, por exemplo, o crítico Genolino Amado<sup>44</sup> fez uma elogiosa<sup>45</sup> análise de *Judeus sem dinheiro*, destacando a representação realista com que Michael Gold construiu o seu romance:

Há um humorismo crispante nas suas páginas tintas de sangue e molhadas de lágrimas. A dor mais verdadeira do século, a dor da grande cidade moderna, soluça entre gargalhadas enormes, nesse paradoxo tragicômico que é a vida dos simples, torturados pela complexidade contemporânea. (...) Mas, nesse livro de miséria e de humilhação, há o que dificilmente se encontra numa novela moderna – esperança. Não só esperança para as personagens, mas esperança para o mundo inteiro, para todos os desesperados da terra.

A esperança a que se refere o crítico é uma referência direta ao momento final do romance, em que o protagonista Mike, de forma súbita, revela a sua adesão à revolução dos trabalhadores. Entretanto, é interessante notar que em todo o texto do crítico não há qualquer menção à influência soviética no romance de Gold ou mesmo relações com a literatura proletária e com o realismo socialista. *Cimento*, por sua vez, apareceu na edição de 1934 do mesmo periódico, em um longo texto de quase duas páginas, assinado por Mário Pedrosa, com um título bastante sugestivo “*Cimento*, o romance da revolução”. Esse texto é importante, porque foi um dos primeiros, nos círculos literários brasileiros, a fazer uma análise assertiva do panorama da literatura russa dos anos 1920. A respeito do romance, diz o crítico:

Gleb, o trabalhador de aço da geração revolucionária, levantado acima de si mesmo pelo sopro criador da revolução, sente que os operários da sua cidade ainda não foram tocados até o fundo: a revolução ainda não despertou neles a vontade ciclópica de transformar o mundo, ainda não lhes forjou a alma proletária de que carecem. A miséria e a sujeira físicas continuam a cobrir-lhes o espírito como no passado. O instinto proletário de Gleb sabe onde está o mal: é preciso que a fábrica se

---

era stalinista, acreditava-se na vocação do gênero para incentivar o letramento da população. A onda se espalhou pelos Estados Unidos, Japão e China entre as décadas de 1920 e 1930. Entre os lidos por Jorge, os títulos tratavam da luta de trabalhadores e negros, de histórias de diáspora judaica. Soviéticos: *A derrota*, de Alexander Fadeiev; *Cimento*, de Fiódor Gladkov; *A torrente de ferro*, de Alexandr Serafimovitch. Americanos: *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold; *Manhattan Transfer*, de John dos Passos. Europeus: *Passageiros de terceira*, de Kurt Klaber; *Batouala: Um romance negro*, de René Maran”. (AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado – Uma biografia*. São Paulo: Editora Todavia, 2018, p.67)

<sup>44</sup> AMADO, Genolino. “Judeus sem dinheiro”. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n.10, jul. 1932, p.4.

<sup>45</sup> Em *Navegação de Cabotagem*, livro de memórias, Jorge Amado diz, a respeito do texto de Genolino Amado: “Conheci Michael Gold em 1937 quando estive em Nova York, voltando do México para o Brasil. *Judeus sem dinheiro*, primeiro (e único) romance de Mike, obtivera acesso mundial, no Brasil de trinta foi um estouro, ainda me lembro do artigo com que Genolino Amado o saudou: ‘quem ler esse livro e não se comover é um cretino’ — mais ou menos isso. Na década de oitenta Alfredo Machado o reeditou, passou despercebido”. (AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Companhia das Letras: São Paulo, 2012, p.304)

reerga. A consciência construtora de classe do proletariado está ali naquele amontoado de pedras e ferros, coberto pelo musgo, arruinado pela rotina do tempo. A fábrica revivida, os seus companheiros terão a sensação de defenderem alguma coisa de real, de tangível e não ideias abstratas. Gleb vai pôr em prática a palavra de ordem de Lenin: a salvação está no máximo de iniciativa das massas. E esse é de fato, o sentido profundo da revolução<sup>46</sup>.

O texto de Pedrosa procura definir a literatura como sendo um reflexo de seu contexto histórico e sociocultural. Nessa concepção, o instinto proletário e combativo de Gleb foi a resposta estética encontrada por Gladkov para situar, de forma verossímil, o seu protagonista na dura realidade da Rússia pós-Revolução. Assim como o texto de Amado, também aqui não há qualquer relação com a literatura proletária que estava começando a aparecer no Brasil.

Poucos anos antes das publicações dessas duas análises, em 1931, Lauro Palhano publicou pela editora carioca Terra do Sol *O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil*. Trata-se de um romance urbano, cujo cenário serve como palco para a representação das mazelas da vida operária, algo ainda relativamente inédito na literatura brasileira. O romance de Palhano retrata a vida e o drama dos proletários da borracha e da indústria no início do século XX e é considerado o primeiro “romance proletário brasileiro”. Sobre o romance, é interessante resgatar a crítica feita por Jorge Amado na edição de dezembro de 1933<sup>47</sup> do *Boletim de Ariel*:

Um volume entupido de defeitos, sem dúvida. O autor é a toda hora tentado a fazer filosofia, chegando a criar um personagem-médico filador de comida que acaba frade (sempre o amor pela vagabundagem...) – unicamente para filosofar. Mas a primeira parte de *O Gororoba* traz um vastíssimo documentário, um material imenso sobre a vida dos operários amazonenses e sobre o marítimo. (...) *O Gororoba* tem trechos escritos na mais saborosa linguagem brasileira e páginas em português puxada a clássico, caindo na retórica tola dos discursos baratos. Gosto da primeira parte do livro (...). Já a segunda parte (a 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 livro em pleno socialismo cristão (amai-vos uns aos outros...). Faz o operário fugir do seu caminho de volta para cair na conformação que os padres pregam. Aí sente-se a falsidade do livro. O autor que tanto clamou contra a situação de miséria do operariado se conforma com ela. Talvez que ao terminar a fatura do seu romance o sr. Lauro Palhano não fosse mais operário...

---

<sup>46</sup> PEDROSA, Mário. “Cimento, o romance da revolução”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p.102, jan. 1934.

<sup>47</sup> AMADO, Jorge. “O Gororoba”. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 03, dez. 1933, p. 71.



A crítica de Jorge Amado, escrita dois anos após a publicação do romance de Palhano, evidencia a própria noção que tem o romancista baiano a respeito das características do romance proletário. Os pontos negativos destacados apontam para o tratamento “burguês” dado à temática que trata da vida dos operários, além do uso de uma linguagem “puxada ao clássico”.

Seguidos dele, vieram as obras de Patrícia Galvão, a Pagu (*Parque Industrial*), Jorge Amado (*Cacau*), e Amando Fontes (*Os Corumbas*). Na verdade, essas três obras possuem poucos indícios de influência recíproca: possuem poucas semelhanças quanto à forma e o ingrediente fundamental para a composição do gênero, a luta de classes, é apresentado em graus diferentes em cada um deles. Entretanto, do lugar de representatividade que ocupam, atuam como ponto de partida para evidenciar, pelo menos, que a literatura proletária tinha recebido um sentido genérico pela crítica: para pertencer à categoria “literatura proletária”, a presença do trabalhador envolto em um cenário de revolução era considerada suficiente.

Além dessas obras, cristalizadas pela crítica como as primeiras manifestações da literatura proletária no Brasil, há o esquecido *Bruhaha*, de Pedro Motta Lima, publicado em 1929. Ainda que a fatura do romance não priorize uma organização minimamente coesa, no que diz respeito à estética proletária, não se pode deixar de evidenciar a importância do esforço de Motta Lima em mobilizar alguns elementos formais e temáticos comumente encontrados nos “romances proletários”. Entre esses elementos, há a nítida preocupação do narrador em construir a relação mentor-discípulo que se estabelece entre Alexandre Leão, um membro do Partido Comunista e Eurico, o protagonista, o que revela, em alguma medida, o processo de aquisição da consciência política de classe, ainda que essa experiência possa ser considerada apenas como mais uma das “aventuras” vivenciadas por Eurico:

Alexandre Leão acompanha-o em caminhadas sem rumo pelas avenidas silenciosas. Acompanha-o para discutir. Foi-lhe apresentado pelo Tenorinho, que abandonou um colégio de frades, no Recife, com a cabeça cheia de filosofia revolucionária. Alexandre Leão... O jovem da discussão com o espanhol na agitada assembleia de sapateiros... Aproximou-se de Eurico. Frequentou a redação da “Folha da Manhã”. Acabou aceitando a direção da página sindical. Sei que a “Folha” trairá o proletariado na primeira situação difícil.  
– Por que, Alexandre?

– Porque só uma imprensa dirigida por operários e mantida por operários servirá sempre, com a intransigência necessária, aos interesses da classe pobre.<sup>48</sup>

Além disso, outro aspecto que confere certa peculiaridade a *Bruhaha*, é a perspectiva didática com a qual o autor aborda a temática da conversão do intelectual pequeno-burguês, valendo-se de extensos solilóquios que, de forma semelhante à utilizada na narrativa de *A mãe*, parecem possuir a intenção de convencer o leitor da legitimidade do discurso narrado. No romance de Motta Lima, há mesmo a reprodução de uma cena de um julgamento em que o narrador, de modo semelhante ao narrador do romance de Gorki, faz significativas intervenções, construídas à base do discurso ideológico marxista, por meio dos diálogos das personagens.

Naturalmente, a real atmosfera de revolução que pairava sobre o país contribuiu muito para essa forma de pensamento e a necessidade de uma “literatura revolucionária” que desse conta dos anseios políticos e sociais da intelectualidade conduziram não apenas os romancistas, mas também os críticos, a uma atitude favorável com relação à produção desse tipo de literatura.

Acompanhando a movimentação em torno da produção do romance social na década de 1930, a literatura proletária surge no panorama brasileiro envolta em polêmicas e contestações. Parte da explicação que define esse alvoroço guarda relação com o completo desconhecimento do gênero; em razão disso, muitas questões que alimentaram os debates nos círculos literários russos e norte-americanos também marcaram presença por aqui: o que era, de fato, um “romance proletário”? Quais convenções estéticas deveriam ser observadas para incluir o romance nessa categoria? Como aponta Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*, os críticos literários da época pouco sabiam a esse respeito e foi por esse motivo que, quando Jorge Amado publicou *Cacau* pela Editora Ariel, houve barulho e comoção<sup>49</sup>. A partir de alguns ensaios publicados sobre

---

<sup>48</sup> LIMA, Pedro Motta. *Bruhaha*. Rio de Janeiro: Editora Paulo Pongetti e cia, 1929, p.29.

<sup>49</sup> De acordo com Luis Bueno, “o romance de Pagu, *Parque Industrial*, publicado em janeiro de 1933, apesar de trazer na capa a inscrição ‘romance proletário’, não chamou muito a atenção e, portanto, não foi capaz de provocar um debate maior. Seria, de fato, *Cacau* o romance a fazer isso 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?’. Diferentemente de Pagu, que filiara como decisão seu livro à corrente da literatura proletária, Jorge Amado preferiu fazer uma pergunta, o que acabou sendo uma boa estratégia, já que uma pergunta é um pedido de resposta e, portanto, uma interlocução. Mas é claro que circunstâncias de outra ordem colaboraram para chamar a atenção sobre o romance. Ao contrário de *Parque Industrial*, lançado numa edição particular, *Cacau* apareceu em uma editora no exato momento em que ela se firmava como a grande casa dos romancistas brasileiros”. (BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Editora da Unicamp, 2010, p.160)

esses romances, Bueno estabelece algumas considerações que servem para nortear a compreensão do gênero, embora reconheça ser “muito difícil tirar de toda essa discussão uma definição minimamente uniforme do que os romancistas e críticos entenderiam por romance proletário”<sup>50</sup>. Sintetizando as informações colhidas em textos de Alberto Passos Guimarães, Murilo Mendes, Aderbal Jurema, entre outros, o crítico aponta para algumas características que são formalmente encontradas no romance proletário: é um tipo de obra que dá destaque ao coletivo; possui a luta de classes como assunto principal; como parte do conteúdo, as massas devem estar inclinadas para fazer a revolução; há a ausência de enredo e o fim do herói individual e da moral burguesa.

De fato, como já apontado por Barbara Foley, o papel desempenhado pelo protagonista é fundamental na composição do romance proletário. Em um processo em que o principal objetivo era a representação da luta de classes, os autores que se ocupassem com o caráter subjetivo de suas personagens revelariam alguma ligação com a moral pequeno-burguesa. Entretanto, tomando como exemplos os romances *Cacau*, *Judeus sem dinheiro*, *Cimento* e *Jubiabá*, percebe-se que não apenas existe a apreensão, em alguma medida, do mundo interior das personagens, mas há também a necessidade de identificação sentimental por parte do leitor. Algumas emoções e até mesmo atitudes dos protagonistas que pertencem à classe operária são representados a partir da perspectiva da subjetividade da personagem, para que o leitor se identifique não apenas com o indivíduo, mas também com toda a classe que ele representa<sup>51</sup>.

De uma forma geral, no Brasil, várias questões sobre a estética do romance proletário permaneceram sem resposta, mesmo depois do lançamento de outras obras do gênero. Em 1934, Jorge Amado publicou *Suor*, que pode ser considerado o resultado prático da literatura proletária que ele deu início com *Cacau*. O romance, que não possui um herói definido, é marcado pela representatividade social de todas as personagens que são partes integrantes de uma unidade orgânica pela qual lutam. Entretanto, algumas questões temáticas que despontaram em romances russos e norte-americanos, como a relação entre o trabalhador e o intelectual, por exemplo, não foram tratadas por Jorge

---

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p.61.

<sup>51</sup> A esse respeito, diz Margaria Losa: “(...) os romances do novo realismo social tendem a utilizar uma estratégia dupla. Primeiro, induzem o leitor a uma reação contra a vil realidade que é descrita. Porém, não satisfeitos, introduzem um herói positivo cujas ações tem por objectivo suscitar uma resposta positiva por parte do leitor. Não só se espera que o leitor se converta (pela negação) à ideia de que a sociedade tal como é deve ser rejeitada, mas também que se converta (peça afirmação) a uma solução específica para a alterar. Por poucas que sejam, o texto introduz algumas sugestões quanto a essa solução e ao mundo melhor que daí resultará” (LOSA, Margarida. *Do romance realista ao romance proletário*. Lisboa: Editora Campo da Comunicação, 2014, p. 185).

Amado e só vieram a aparecer anos depois com José Lins do Rego em *O moleque Ricardo* (1935) e Rachel de Queiroz em *Caminho de Pedras* (1937).

## 2. *Cacau*

Uma das possíveis formas de considerar a literatura a partir de uma perspectiva comparada é compreender que o texto literário está intimamente relacionado ao patrimônio sociocultural de determinada época. Essa relação se estabelece não apenas entre uma determinada obra literária e a realidade circundante local, mas também entre obras de outros países que, da mesma forma, encontram-se subordinadas a determinadas recorrências estéticas, historicamente delimitadas. No que diz respeito à análise e ao estudo do romance proletário sob essa concepção, a tarefa do crítico, de buscar elementos de convergência e divergência nas relações que são estabelecidas entre as obras e o mundo e entre elas mesmas, acaba sendo facilitada pela proposta estética e ideológica que orienta esses romancistas. Entretanto, essa aparente facilidade não deve ser considerada, rigidamente, como um resultado claramente definido, uma vez que, enquanto representantes de um tempo e de uma cultura específicos, a literatura proletária guarda particularidades que dizem respeito a contextos históricos e sociais também delimitados e específicos. Quando se pensa nos métodos de composição utilizados pela estética proletária, essa observação é, ao mesmo tempo, diligência e embaraço para muitos escritores: quando levada em consideração, surgem obras literárias que, respeitando os limites do gênero romanesco, aproximam-se da complexidade da realidade representada; quando ignorada, surgem casos em que a figuração dos processos sociais, enformados em um modelo literário preestabelecido<sup>52</sup>, não prioriza a complexidade da vida, resultando em obras rígidas, idealizadas e esquematizadas. Além disso, não se pode minimizar o fato

---

<sup>52</sup> Essa metodologia utilizada como forma fixa nos romances proletários russos e nos romances realistas socialistas produzidos na União Soviética nas décadas de 1930 e 1940 é tributária dos escritores revolucionários russos da segunda metade do século XIX. A partir de uma análise de alguns desses escritores – sobretudo Tchernyshevsky com o romance *O que fazer?*, de 1863 –, Katerina Clark mapeia alguns padrões simbólicos presentes nesses textos e que influenciaram a literatura bolchevique seguinte. Para a crítica, os romances proletários herdaram três características fundamentais: 1) Os grupos políticos são frequentemente identificados ao conceito de família. Especialmente no caso de movimentos influenciados pelos socialistas utópicos, essa “família” deveria substituir as famílias naturais dos seus membros, cujas relações deveriam ser redirecionadas para a família composta pelos membros da militância; 2) Um indivíduo instruído se torna responsável por instruir um indivíduo ingênuo. As etapas do processo de conversão costumam estruturar todo o romance e entre os envolvidos nesse processo se estabelece uma relação de “mentor” e “discípulo”; 3) Um elemento presente em quase todos os romances desse período era algum tipo de martírio. O herói revolucionário deveria levar uma vida ascética, com extraordinária autoprivação. Havia muitas maneiras de o herói provar a sua dedicação à causa: trabalhar até tarde da noite enquanto as personagens comuns dormiam, por exemplo, ou mesmo morrer em nome do movimento revolucionário. (CLARK, Katerina. *The Soviet Novel – History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p.49).

de que uma das questões fundamentais que preocupava os escritores proletários diz respeito à busca de uma linguagem que fosse capaz de promover a aproximação entre a vanguarda política e cultural e o público proletário. Mais do que um problema meramente estético, desenvolver essa forma de expressão representava o alcance do ponto de intersecção entre os discursos teóricos e a *práxis*, a fim de que as obras produzidas lograssem o êxito pretendido no que diz respeito ao convencimento do leitor.

O cotejo entre obras estruturadas segundo as determinações estéticas e ideológicas da literatura proletária permite encontrar similitudes formais e temáticas em romances produzidos por escritores de culturas e realidades significativamente díspares e opostas. A compreensão de que somente a revolução socialista, por meio de um processo que passa pela luta de classes, colocará fim à exploração do trabalhador, por exemplo, é um tema comum à realidade que esses escritores desejam representar. A partir desse entendimento, é possível supor que a utilização de um método formal em comum para aquilatar essas questões e transformá-las em expressão literária se ajusta a uma realidade universal, na medida em que pobreza, desigualdade e exploração podem ser consideradas um flagelo também universal, que conduziria a revolução ao enfrentamento das mesmas etapas, independentemente do país. Essa visão indica que, para além das particularidades específicas de países como Brasil, Rússia e Estados Unidos, por exemplo, a temática em questão é de natureza abrangente, podendo ser figurada, portanto, a partir de uma perspectiva estética similar. No entanto, conforme será discutido no decorrer desta análise, essa espécie de determinismo foi responsável por várias polêmicas envolvendo o caráter artístico do romance proletário. Na medida em que cerceia, delimita e impõe limites muito rígidos ao processo de composição, o método criativo utilizado por esses escritores acaba produzindo obras igualmente limitadas.

A partir dessas observações – e apesar delas –, é possível estabelecer tentativas de aproximação entre algumas obras que obedecem a esses princípios formais, com o intuito de não apenas encontrar semelhanças ou diferenças, mas também de verificar possibilidades de interpretação, respeitando-se o contexto histórico e cultural em que foram produzidas e tirando o máximo proveito do que uma leitura comparativa pode proporcionar. Apoiado em uma hipótese inicial que classifica *Cacau* como um exemplo de literatura proletária, sustentado no modelo anti-individualista de representação como princípio formal, o caminho que será percorrido aqui pretende valorizar as relações literárias e culturais que se desdobram em categorias formais e temáticas entre o romance de Jorge Amado e representantes dessa estética literária que alcançaram significativa

repercussão no debate sobre literatura engajada. Nesse sentido, a opção por *A mãe*, de Máximo Gorki, de 1908, por *Cimento*, de Fédor Gladkov, de 1924, e por *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold, de 1928, como material de análise e cotejo, justifica-se não apenas por terem essas obras exercido influência direta na literatura amadiana da década de 1930, mas também devido à perspectiva “revolucionária” e às inovações estéticas com que abordam os problemas sociais. Em razão destas últimas circunstâncias, o caráter pedagógico dessas obras e o favorecimento dado pelos autores à propaganda política em detrimento da construção literária mais próxima à estrutura do romance moderno são comumente levados em consideração e colocados em primeiro plano nos procedimentos formais adotados.

O pressuposto que justifica a “orientação pedagógica” contida no método de composição subjaz à necessidade de despertar um pensamento crítico no leitor, para além da simples “transmissão de conteúdo”, moral ou ético; entretanto, nem sempre esse resultado é alcançado e alguns desses escritores acabam reproduzindo uma visão bipartida da sociedade, responsável por limitar o questionamento do papel que exerce o indivíduo como integrante de determinada classe social, em um contexto histórico e social específico. Para Barbara Foley<sup>53</sup>, no entanto, a análise dos instrumentos pedagógicos que travejam a arquitetura dessas obras é fundamental para que se possa compreender as estratégias formais que revestem a perspectiva didática com que os escritores de literatura proletária organizam o processo de composição. A forma propagandística com que o texto é costurado, por exemplo, é justificada pela primazia dada ao conteúdo que gira em torno do convencimento do leitor à adesão à causa revolucionária. Assim, do ponto de vista formal, há a presença da propaganda ideológica que, por vezes, está estampada ao longo da narrativa – nos diálogos e solilóquios –, mas que também ocorre de modo implícito – no processo de composição das personagens, por exemplo. Um olhar atento para as obras em análise revela que esse método didático de criação está amparado em três pontos fundamentais que, tomados em conjunto, visam o convencimento do leitor: a representação da coletividade, o uso de repetições em termos formais e temáticos e a tentativa de reproduzir a vida segundo um pressuposto unívoco de verossimilhança.

## **2.1. O modelo anti-individualista de representação**

---

<sup>53</sup> *Idem*, p.89.

Sob a perspectiva pedagógica que prevê a instrução das personagens e o convencimento do leitor, uma das diretrizes seguidas pelo romancista que se ocupa com a literatura proletária é a concepção de um modelo de representação que valoriza a coletividade, dando prioridade à relação metonímica entre protagonista e demais personagens, de modo que as questões levantadas não sejam de natureza individual, mas tenham relação com o todo. Mesmo nos casos de romances em que as vicissitudes enfrentadas pelo protagonista são trazidas para o centro da narrativa, não são os problemas relacionados à individualidade ou à intimidade que merecem destaque, mas as questões que atravessam a realidade da coletividade representada. Isso significa que a exploração e a miséria devem ser abordadas sob a perspectiva da classe trabalhadora como um todo e não apenas das questões pessoais do trabalhador, de forma individual. Em uma tentativa de ajuste a esse modelo, nos casos em que o protagonista também é o narrador em primeira pessoa, como acontece com Sergipano em *Cacau* e com Mike em *Judeus sem dinheiro*, a composição dessa personagem obedece à caracterização do típico herói positivo que, conforme visto, na ficção russa pré-revolucionária, deve ser um emblema da virtude bolchevique. Por essa razão, há uma idealização do herói positivo: o autor não o constrói de modo a valorizar os atributos individuais, mas da forma como ele deveria ser, segundo a óptica coletiva revolucionária.

Os romances ora analisados, embora sejam construídos a partir do modelo anti-individualista de representação, também giram em torno de questões próprias de um indivíduo. O traquejo dos autores em conciliar uma estrutura que procura dar conta da representação coletiva, ao mesmo tempo que trabalha com a existência de um herói individual, é o que vai determinar até que ponto a escolha por esse método pode configurar um problema. Além disso, é importante esclarecer que a abordagem da relação antinômica que reside no par indivíduo/coletividade é feita com significativas variações, obedecendo às diferenças localizadas nos estágios da luta revolucionária de cada uma das sociedades representadas. Em *A mãe*, Gorki trata da Rússia pré-revolução, a que ocorreu em 1905 e não alcançou êxito. Pavel Vlassof é descrito como o típico herói proletário, mas é por meio de sua mãe, Pélagué Nilovna que o narrador em terceira pessoa constrói as relações que fundamentam a articulação do movimento operário contra a opressão czarista; tendo a jornada do protagonista Gleb Tchumalov para reconstruir uma fábrica como mote que sustenta o enredo, a narrativa de *Cimento* aborda a temática do



desencantamento pós-revolução, em uma Rússia que precisa enfrentar os desencontros entre teoria e prática do ideal socialista. Assim, o antagonista aqui não é o capitalista explorador, mas a burocracia do Partido Comunista que conduz as personagens a níveis outros de condicionamento; no desenvolvimento do enredo de *Judeus sem dinheiro*<sup>54</sup>, o narrador em primeira pessoa, Mike, se confunde com o autor Michael Gold de tal forma que muitas vezes não é possível estabelecer quais são os limites entre realidade e ficção. Embora esse tipo de narrativa, chamada por Foley de “autobiografia proletária”<sup>55</sup>, favoreça um modelo individual de representação, a forma como o romance é construído evidencia a preocupação do autor com a denúncia da exploração capitalista nos Estados Unidos dos anos 1920. A organização dos capítulos em blocos temáticos, em que cada um trata dos costumes e do cotidiano de diferentes membros pobres da classe trabalhadora, resulta em um painel que procura representar a “verdade” da condição do operariado urbano estadunidense.

A importância dada à representação da coletividade é crucial para o romancista que escreve sobre o proletariado porque, dentro do projeto literário do romance proletário, é preciso enfatizar a oposição ao herói que busca apenas o desenvolvimento individual<sup>56</sup>. A representação do indivíduo feita pela tradição romanesca moderna, na medida em que

---

<sup>54</sup> Embora seja possível encontrar elementos em comum em todos os romances citados, dentre os três, *Judeus sem dinheiro* é a obra com a qual *Cacau* guarda mais semelhanças. Escolhas formais e temáticas, como a presença de um narrador em primeira pessoa cujas ações se confundem com as ações do autor, a construção dos capítulos, organizados por temas, a representação da mulher, o determinismo social, entre outras, revelam o quanto Jorge Amado foi influenciado pelo escritor norte-americano, não apenas na composição de *Cacau*, mas também em *Suor*.

<sup>55</sup> FOLEY, Barbara. *Op. cit.*, p. 320.

<sup>56</sup> Segundo Lukács, em *Essays on realism*, o modelo anti-individualista de representação é uma resposta à valorização do indivíduo do romance burguês. A visão que escritores e leitores proletários tinham de que o romance burguês, cada vez mais imerso na representação psicológica de destinos e sentimentos privados, era absolutamente inadequado para abordar as grandes questões da sociedade contemporânea a eles, justificava a insatisfação com o conteúdo do romance psicológico, que se tornara vazio e provocou uma justificada oposição que se manifestou em uma renovação da forma. O psicologismo, em sua condição de representação literária, deve ser compreendido em termos do ser social da classe burguesa e da divisão capitalista do trabalho, por isso, deve ser considerada a maneira como, sob o capitalismo, a divisão do trabalho também opera em certos campos da produção ideológica. Para Lukács, a principal expressão de reificação no caso dos escritores, e em geral daqueles intelectuais que não estão diretamente conectados com a produção material, é que a realidade existente parece para eles como “mecânica” e “sem alma”. A essa realidade “vazia”, o escritor burguês contrapõe a “vida da alma”, que se torna o principal assunto e, às vezes, o único conteúdo de sua representação. O método criativo que surge com base nesse supervalorização do interior é o psicologismo, que surgiu, no caso de seus primeiros e mais importantes representantes, como uma oposição romântica aos efeitos desumanizantes do capitalismo, embora mesmo aqui o reflexo da situação real estivesse bastante distorcido. À medida que o desenvolvimento avança, prossegue Lukács, esse anticapitalismo romântico perde cada vez mais sua vanguarda e se torna ainda mais subjetivo, retratando apenas a “vida interior”, e se caracterizando cada vez mais por um indiferentismo social, de ignorar e deixar de lado as lutas “externas” do mundo, em favor da “vida da alma”, que é tudo o que importa para esse método. (LUKÁCS, Georg. *Essays on realism*. Massachusetts: MIT, 1981, p.46).

reflete as estruturas da classe burguesa, não desperta interesse em relação à literatura “revolucionária” porque, apesar de expor as contradições dessa classe, não se ocupa com o enfrentamento visando a sua dissolução. Nesse sentido, na natureza individualista do herói problemático, que se encontra ocupado com as suas próprias questões e necessidades, não é verificada a determinação política necessária para interpretar a luta de classes a partir de uma perspectiva ideologizada; fato que o impede, portanto, de apresentar qualquer contribuição relevante para a revolução socialista, a qual, por sua vez, pode ser considerada o meio e a finalidade da literatura proletária. Por essa razão, a partir de procedimentos formais que obedecem a um princípio didático de representação anti-individualista, os romances proletários desejam evidenciar para o leitor que somente por meio da congregação das forças individuais dos operários será possível o fim da exploração.

Em *Cacau*, a fatura da obra se organiza em torno da classe trabalhadora para dar testemunho da importância da coletividade como argumento que sustenta o didatismo. Se o título do primeiro capítulo, “Fazenda Fraternidade”, sugere ironia da parte do autor ao nomear um extrato de latifúndio com uma expressão que guarda relações semânticas positivas, não se pode deixar de considerar que esse nome, à luz do modelo pedagógico da literatura proletária, também pode ser tomado em seu sentido literal, na medida em que transfigura, de forma idealizada, espaço geográfico em território afetivo, ao materializar a solidariedade existente entre os trabalhadores, os quais, compartilhando da mesma situação de miséria e exploração, comparecem na narrativa conectados pelo sentimento de irmandade responsável por garantir a representação da unidade<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> No livro *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*, Adonias Filho estabelece critérios sociais e geográficos que determinam a peculiaridade da região sul-baiana em suas relações com a monocultura cacauzeira. Diz ele: “A uniformidade ecológica, flora, fauna e clima, no fundo de uma normal variação de ambientes, não basta para justificar a civilização do cacau. A estrutura social e a organização econômica – sempre resultantes do cacau – a completam como fornecedoras de normas, convivências, identidades e fins que asseguram regionalmente a integração. É através dessa integração, responsável pela civilização em processo de permanente mudança, que as contribuições culturais se inserem como valores definitivos. E, se o território ecologicamente semelhante já foi oferecido, a estrutura social e a organização econômica nele se ajustam, pela integração, para a conformação de um tipo de civilização flagrantemente regional. E, quando finalmente definida – geográfica, social e economicamente –, apesar da complexidade dos componentes, não será difícil verificar os elementos culturais que compõem aquela civilização, a civilização do cacau” (FILHO, Adonias. *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007, p.13). Apesar da objetividade com a qual Jorge Amado abre o romance, não se pode negar que as estruturas que sustentam a chamada “civilização do cacau”, comparecem integralmente no primeiro capítulo de *Cacau* e é desenvolvida ao longo da narrativa: a uniformidade ecológica (terra, fauna, flora e clima), a estrutura social (trabalhadores, coronel e sua família) e a organização econômica (monocultura de exportação).

Para evidenciar a importância do coletivo já no início do romance, a primeira parte do capítulo é conduzida por uma estrutura narrativa que sugere, no modo como a ação se desenvolve e na mobilização das formas verbais, a presença de um narrador em terceira pessoa ou de um narrador em primeira pessoa que está distante, que não participa da cena. No plano verbal, a associação entre as ações descritas e a forma de representação que valoriza a existência do coletivo é responsável por sequências de construções linguísticas que, invariavelmente, excluem a presença de uma figura individual. Ao abrir a narrativa com as seguintes construções: “Apesar do temporal os homens continuavam trabalhando<sup>58</sup>”; “desamarraram os burros<sup>59</sup>”; “ficaram olhando<sup>60</sup>”; “E olharam suas casas, as casas onde dormiam”<sup>61</sup>, o narrador evidencia o olhar de alguém que está de fora, de quem não participa da ação. Esse distanciamento provocado pelo uso da terceira pessoa do plural não será visto em outros momentos da narrativa e é utilizado para realçar a importância do todo, uma vez que, no parágrafo seguinte, o narrador assume a voz da primeira pessoa, marcando a sua participação na história e sinalizando a transição do “eles”, que indica distanciamento, para o “nós”, que significa inclusão:

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto, nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despensa levava todo nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também, quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos quase todos analfabetos. Devíamos... (...) Nós fazíamos contas à noite...<sup>62</sup>

A partir desse ponto, a voz narrativa se deixa conduzir pela própria temática que pretende representar, de modo que a maior parte dos verbos será utilizada na primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito do indicativo, conferindo ao “nós” o sentido que interessa ao autor: a escolha de uma voz coletiva que integra toda a classe trabalhadora. A passagem do “eles” para o “nós” indica o momento em que o narrador assume o seu papel como personagem da história e, assentado no anti-individualismo, indica ainda que as questões derivadas da exploração do trabalho não dizem respeito apenas a um indivíduo, mas a todos. A mudança do tempo verbal endossa essa perspectiva: as formas

---

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p.11.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.14-15.

“ríamos”, “pilheriávamos”, “éramos”, “devíamos”, “fazíamos” sugerem a ideia de continuidade de ações inacabadas, de uma exploração coletiva que se estende ao longo do tempo. A partir do registro descritivo que marca a transição no ponto de vista da narrativa, pode-se especular que a alternância indica uma pista deixada pelo autor para registrar o não-pertencimento do personagem-narrador àquele ambiente. Conforme avança a leitura, verifica-se que, conquanto haja um esforço de Sergipano para mostrar ao leitor o seu pertencimento à classe dos trabalhadores, as contradições internas e externas dos fatos que narra denunciam a sua origem burguesa. A descrição da cena de abertura, que é marcada pela presença implícita do pronome “eles”, não apenas evidencia a existência do trabalhador como sendo o “outro”, mas também reduz paisagem, animais e homens ao mesmo nível, chamando a atenção para o fato de que, dentro do universo da representação, há uma diferenciação entre esse narrador que possui o poder de conjurar realidades, dados os privilégios de sua classe de origem no que diz respeito ao acesso à educação, e as demais personagens que estão sujeitas à realidade criada por ele.

A importância conferida à coletividade no procedimento narrativo/descritivo adotado fica mais evidente no capítulo “Herói da tocaia e do cangaço”, no qual o plano que mobiliza as formas verbais é recuperado como estratégia de representação. Reforçando esse artifício, a presença do discurso direto, ajustado às motivações que interessam ao autor, transfere para os diálogos executados pelas personagens a mesma imagem desenvolvida no fluxo narrativo. Nesse sentido, confrontando a fala de Colodino, “Sou da Capital, João Grilo é sertanejo e Honório é daqui mesmo, é grapiúna<sup>63</sup>” à fala do narrador que diz, no decorrer do ato narrativo, “Éramos muitos na imensidade da roça”<sup>64</sup>, por exemplo, é possível identificar, na forma como o autor arma os procedimentos formais do romance, uma diversidade que almeja não apenas a representação da classe trabalhadora, mas também uma integração regional que não está restrita aos limites espaciais impostos pela configuração da obra. Os desdobramentos dessas relações podem ser verificados na forma como o narrador apresenta a rotina dos trabalhadores:

Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante. Às sete horas já estávamos a derrubar os cocos de cacau, depois de haver afiado nossos facões jacaré, na porta da venda. Às cinco horas da manhã o gole de pinga e o prato de feijão nos davam forças para o trabalho do dia. Honório me ensinou o serviço. Ficamos bons camaradas naquelas sombras carinhosas dos cacauais,

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.49.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.49.

onde o sol não penetrava. (...) Nove horas da noite o silêncio enchia tudo e a gente se estirava nas tábuas que serviam de cama e dormíamos um sono só, sem sonhos e sem esperanças. Sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despensa nos levaria. Aos sábados íamos a Pirangi pôr o sexo em dia. (...) Ninguém reclamava. Tudo estava certo. A gente vivia quase fora do mundo e a nossa miséria não interessava a ninguém. A gente ia vivendo por viver. Só muito de longe surgia a ideia de que um dia aquilo podia mudar. Como, não sabíamos. Nós todos não poderíamos chegar a fazendeiros. (...) Nós queríamos um pouco mais de conforto para a nossa bem grande miséria. Mais animais do que homens, tínhamos um vocabulário reduzidíssimo onde os palavrões imperavam. Eu, naquele tempo, como os outros trabalhadores, nada sabia das lutas de classes. Mas adivinhávamos qualquer coisa<sup>65</sup>.

A dicção memorialista do narrador que, no tempo da enunciação, possui consciência de classe, estabelece-se no reconhecimento de que o modelo anti-individualista de representação, sustentado pela perspectiva do *nós*, prevalece sobre a singularidade da figuração individual fundamentada na prevalência do *eu*, em consonância à ética político-ideológica do autor. O recorte proposto evidencia uma configuração que se consuma em um jogo de sobreposição de imagens e na sequência de formas verbais que organizam, sublinham e trazem para o primeiro plano a ideia de grupo. A proposição inicial estabelecida pela condução narrativa privilegia a contradição das associações, ao opor a percepção idílica da paisagem à concretude da exploração, evidenciando que, na mirada que identifica a beleza do espaço físico compartilhado, a figura do trabalhador, desgastado pelo trabalho desumanizado, desponta como um elemento dissonante que provoca a desarmonia. De fato, no romance, a caracterização capitalista conferida à configuração do trabalho resulta na completa falta de comunhão entre indivíduo e espaço, que é avaliado pelo narrador sempre pelo filtro do inóspito e do repulsivo. De acordo com o fragmento em análise, dessa ausência de comunhão deriva a degradação imposta ao trabalhador, circunscrita no desenho da rotina de um dia de trabalho nas plantações de cacau, proposto pelo narrador. Da mesma forma que está organizado o ofício do operário em um fábrica, também as tarefas desempenhadas nas plantações de cacau estão subordinadas ao enquadramento de um tempo específico que direciona e controla a vida do trabalhador. Assim como a representação do espaço, o tempo é percebido como elemento que acentua a deterioração, pois, à medida que reserva a maior parte do dia e da semana para o exercício do trabalho, reduz a possibilidade de o ser humano dedicar a existência a outros tipos de atividade. Se, por um lado, na

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.51-52-53.

sobreposição dos temas não é apresentado qualquer indício de identificação entre trabalhador, espaço e tempo, por outro, na arquitetura formalizada pelo narrador, por meio da sequência de formas verbais, há a valorização das relações afetivas e pessoais que surgem a partir dessa condição de exploração compartilhada. O modo como o narrador constrói essas relações é totalmente tributário da perspectiva anti-individualista: todas as ações realizadas – acordar, comer, trabalhar, dormir, divertir-se – são conjuradas sob a óptica do coletivo, do conjunto, da união. Nesse esquema de incursão e convivência, os trabalhadores atuam e se movimentam como se fossem constituídos por um único corpo, como se representassem uma unidade indiferenciada que se comporta de forma homogênea e simétrica, sem que seja dado qualquer espaço para a manifestação de uma postura dissonante que perturbe as relações de camaradagem estabelecidas. O pronome pessoal “eu”, que aparece ao fim do fragmento, apenas reforça a ideia da coletividade, na medida em que, em se tratando da consciência política, coloca o narrador no mesmo nível que os demais trabalhadores.

Como parte da macroestrutura narrativa, a funcionalidade do tempo cronológico é acionada e mobilizada para ratificar a supressão da individualidade, uma vez que, na figuração proposta pelo narrador para enquadrar o modo como atua a classe trabalhadora, todas as estruturas narrativas se encontram subordinadas ao relógio e à passagem linear de um tempo que testemunha, impassível, as contradições da sociedade e seus efeitos. O narrador, ao assumir a tarefa narrativa de materializar as suas memórias, finge possuir o controle desse tempo, mas, na verdade, apenas seleciona a matéria narrada para que, segundo a imposição cronológica, a história esteja organizada em começo, meio, fim, passado, presente e possibilidade de futuro e, dessa forma, não corra o risco de perder o “pressuposto de verdade”. Em *Cacau*, essa questão pode ser observada no estabelecimento de um tempo social e progressivo que controla toda a narrativa, fazendo com que fatos relevantes estejam associados às estações do ano e ao calendário, os quais enformam a própria condição em que se encontram os trabalhadores:

As chuvas de junho enlameavam tudo, tornando as estradas quase intransitáveis. Patinávamos sobre a lama, onde até os burros escorregavam, exigindo de Antônio Barriguinha uma atenção incomum. Com a chuva as cobras andavam alvoroçadas, procurando onde se meter. Nós, com as casas alagadas e muito trabalho, ficávamos de mau humor e sentíamos a proximidade de uma tragédia. O sol lutava inutilmente para romper as nuvens. As violas calavam-se e comprávamos, por preços exorbitantes, uns cobertores vagabundos. Os

cacaueiros é que estavam maravilhosos, os cocos de ouro por onde os pingos de água corriam como brilhantes raros<sup>66</sup>.

A declaração inicial feita pelo narrador, no exercício de sua função analítica das relações que se estabelecem entre homem e ambiente, recupera a imagem apresentada na abertura do livro, para, em seguida, explicar que a forma pronominal *tudo*, utilizada para intensificar a carga dramática da afirmativa, nivela, outra vez, homens, mulheres, natureza e animal, reduzindo-os a um só componente. Além disso, ao deixar registrado, no ato narrativo, o mês de junho como marcação temporal que beneficia exclusivamente o ciclo produtivo do cacau e, por conseguinte, o coronel, o narrador chama a atenção do leitor para a condição de reificação experimentada pela classe trabalhadora. As chuvas que vêm acompanhadas pelo inverno favorecem o plantio e a colheita do fruto, em contrapartida, acentuam ainda mais as condições adversas que desumanizam o caráter do trabalho. Dessa forma, é possível supor que o uso do tempo cronológico reforça a opção pelo modelo de representação adotado, na medida em que as linhas de força que fundamentam a narrativa se sustentam para além da interioridade do narrador-protagonista. A repetição do pronome *nós* reforça a impessoalidade e postula a ideia de que não é apenas um indivíduo que se submete ao aviltamento enquadrado em um tempo/espaço específico, mas todos os trabalhadores. Além de confirmar a condição de exploração, o modo como o romancista manipula a linearidade do tempo pode indicar o uso de outra estratégia narrativa para evidenciar que, se não houver uma transformação estrutural na forma como está organizada a sociedade, a situação da classe trabalhadora permanecerá inalterada. Isso pode ser visto na forma como estão organizados o começo e o fim do livro, delimitados pelo tempo de dois anos que durou a estada de Sergipano na Fazenda Fraternidade. No primeiro capítulo, o narrador chama a atenção para o modo como o tropeiro Antônio Barriguinha exerce a sua função: “Atrás, Antônio Barriguinha, forte e alto, amulhado, a tocar os burros com o chicote cumprido<sup>67</sup>”; nas páginas finais, em um registro que antecede a partida do protagonista, a postura da personagem e a descrição do narrador permanecem inalteradas: “Antônio Barriguinha tangia lá atrás os burros com a bagagem<sup>68</sup>”.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.29.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.150.

A partir das considerações feitas, pode-se sugerir que, devido à prioridade conferida à representação do corpo coletivo, quase todas as personagens de *Cacau* são tratadas de forma panorâmica, a partir de uma óptica que não valoriza os atributos individuais e nem apresenta preocupação com a profundidade psicológica no processo de composição – no caso de Sergipano, essa premissa não procede, como será visto adiante. Na forma como os trabalhadores são representados há, portanto, a necessidade de se criar uma psicologia de classes que, conforme explica Anatoli Lunatchárski, deve estar de acordo com o conteúdo da obra criada pelo escritor<sup>69</sup>. Em *Cacau* – e em *Judeus sem dinheiro*, em alguma medida –, a individualidade das personagens parece estar atrelada à existência das classes sociais às quais pertencem que, por sua vez, padronizam seu comportamento, suas formas de falar e de pensar. O resultado desse procedimento, como será visto adiante em detalhes, produz personagens estáticas, que não se alteram ao longo do desenvolvimento da narrativa, guiadas pelo interesse do autor de valorizar o corpo social. Essa perspectiva também pode ser identificada em *A mãe*, quando, em uma releitura do chamamento que abre o *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, Gorki sublinha a necessidade do coletivo e da união entre os trabalhadores em um discurso feito por Pavel, no momento em que incita os operários da fábrica à adesão ao movimento grevista:

– Companheiros! Chegou o momento de resistirmos à força ávida que vive do nosso trabalho; chegou o momento de nos defendermos. Deve cada qual compreender que ninguém virá em nosso auxílio, senão nós mesmos. “Um por todos e todos por um”, deverá ser a nossa lei, se quisermos vencer os inimigos<sup>70</sup>.

A permutação da individualidade como característica específica de uma pessoa pela valorização da força do coletivo como única forma de “vencer os inimigos”, constitui o fundamento central que o romancista deve perseguir em seu processo de composição de literatura proletária. O destaque dado ao herói positivo, no entanto, contesta a ideia da precedência dada à coletividade, uma vez que a estrutura narrativa é organizada em favor de um herói individual – ou por ele próprio, como acontece com *Cacau* e com *Judeus sem dinheiro*. Em *A Mãe*, ainda que o ponto de vista seja conduzido por um narrador em

---

<sup>69</sup> Em uma coletânea que reúne escritos sobre a cultura do proletariado, Lunatchárski diz a esse respeito: “Ele [o crítico marxista] estabelece que as obras artísticas”. (LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Expressão Popular, 2018. p 143)

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p.67.



terceira pessoa, o procedimento formal faz de Pavel uma personagem diferenciada, com consciência política mais desenvolvida que as demais, exatamente para que ele possa exercer, de forma adequada, o papel do mentor, cuja função é levar a instrução política para o discípulo, que nesse caso é a sua própria mãe – e, por extensão, o leitor –, correspondendo, portanto, às expectativas esperadas em um herói positivo.

*Cimento*, por sua vez, radicaliza o pressuposto da representação do coletivo, na medida em que o próprio título já sugere a ideia de união, de liga, de amálgama. A reconstrução da fábrica de cimento sob a liderança de Gleb, operário e ex-soldado do Exército Vermelho, orienta a disposição dos acontecimentos e as ações das personagens de tal maneira que, não obstante os dramas pessoais alcançarem alguma relevância para a narrativa, é possível inferir que tudo coopera para o bem da coletividade. Dessa forma, Gladkov reproduz no método de composição uma disposição semelhante à organização da fábrica de cimento: valendo-se do recurso da repetição, a imagem de um único corpo em que cada trabalhador representa um membro que exerce uma função específica – da mesma forma que acontece na divisão do trabalho da fábrica –, é reiterada pelo autor com a finalidade de chamar a atenção do leitor para a força do coletivo. O alinhamento dos trabalhadores em torno das necessidades comunitárias, a disposição das moradias coletivas, a divisão das tarefas etc., são transformados, nessa leitura, em elementos que se organizam para a defesa e para a manutenção das diretrizes do Partido Comunista que se esforça para sustentar o novo regime. Uma das formas de transmitir essa mensagem ao leitor é por meio de uma retórica panfletária sublinhada pela função emotiva da linguagem, o que justifica a presença de extensos discursos e solilóquios como recurso que sustenta o didatismo na composição<sup>71</sup>. A certa altura, Gleb, imbuído do caráter

---

<sup>71</sup> Ausente em *Cacau*, o solilóquio é um recurso bastante comum no romance proletário e foi amplamente utilizado como instrumento didático em *Bruhaha*, como pode ser observado na cena do julgamento do operário Vincenzo Mazaniello, julgado por ter matado o gerente da fábrica após sofrer uma descompostura. Eurico, o protagonista, atuando como seu advogado, faz o seguinte discurso de defesa, apoiado no conceito de luta de classes: “‘Que significa o choque violento de dois homens – o tintureiro e o gerente da fábrica? Banalíssimo efeito, efeito quase ridículo pelas suas proporções, mas inconfundível nas características da grande causa secular’. (...) As pernas tremem-lhe. Suspenso, um arrepio em circuito pelo sistema nervoso, uma sensação de dormência no cérebro. Em torno, cirandam as figuras. A arquibancada vai e vem, aumenta e diminui, em várias perspectivas, através das lentes da emoção. Surpreende-se a si e aos outros com uma tese arrojada. ‘Conhecem os jurados o poder da luta de classes? A rivalidade que se origina de situações econômicas diferentes. A irreconciliabilidade entre grupos de indivíduos plasmados em meios diversos, sob condições antípodas, em regimes de vida antagônicos, determinando sentimentos opostos, ideias opostas, caracteres opostos... (...) Mazaniello não tem, no crime, responsabilidade individual. Trata-se de uma questão de fundo econômico. O insulto dirigido à família de trabalhadores, ditou-o antigo ódio de classe – quer dizer – a mão calejada de Vincenzo foi, portanto, apenas o instrumento de um crime político.

especial atribuído ao herói positivo, faz um discurso que, para o romancista, possui uma dupla função: influenciar, dentro do território narrativo da figuração, não só os companheiros de trabalho, mas também o leitor, que terá contato com as ideias e as informações presentes no discurso:

O que é a nova política econômica? Significa o tal murro nas trombas do diabo. E como? Por meio de um grande esforço de construção. O cimento cimenta bem. O nosso cimento dará à república uma grande construção. O cimento somos nós, camaradas, a classe operária. Já agimos como imbecis tempo demais. É altura de metermos seriamente mãos à obra<sup>72</sup>.

Como se vê, a capacidade que têm Gorki e Gladkov para mobilizar a função emotiva da linguagem toma emprestada a voz das personagens para associar a ideia de fraternidade à estrutura dos romances, enfatizando, dessa maneira, a coesão que deve fazer parte da estrutura do operariado. Em *Cimento*, a relação entre a metáfora em torno do título e a idealização dessa classe social que se estabelece na compreensão de que tanto o cimento quanto o proletariado têm a função de ligar, unir, conectar e construir, revelam-se, na fala de Gleb, no nível do discurso, mas surgem também em outras formas de composição do romance. A utilização da polifonia, apoiada em séries ininterruptas de diálogos, e a construção de personagens complexas e variadas também reforçam a ideia da coletividade, pois permitem que as principais questões do romance não estejam limitadas a um único ponto de vista.

Em *Cacau*, a representação do coletivo pode ser percebida também na forma como o autor conduz a apresentação do protagonista. Embora a personagem se chame José Cordeiro, o leitor só terá acesso a essa informação ao fim do livro; até esse momento, as outras personagens o tratam por Sergipano, tomando como referência o seu lugar de nascimento. De igual maneira, os trabalhadores que deixaram o Ceará em direção ao sul da Bahia são chamados apenas pela alcunha: “cearenses”. Esse recurso, além de reforçar a metonimização dessas personagens, na medida em que uma parte passa a representar o todo, ressignifica também a reificação do trabalhador, uma vez que “sergipano” e “cearense”, nessas condições, passam a ser sinônimo de flagelado, miserável, alugado. Por outro lado, ao propor a existência de um protagonista sem um nome próprio que o

---

No interior da fábrica Bambina houve mais do que um vulgar homicídio, houve o choque inevitável entre o capitalismo e o proletariado” (MOTTA LIMA, Pedro. *Op. cit.*, p.55,57).

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p.58.

particularize, o que reforçaria a ideia da individualização, Jorge Amado pontua que o Sergipano-narrador pode ser tomado como todo e qualquer sergipano, isto é, como todo trabalhador que compartilha com ele as mesmas condições impostas pela exploração do trabalho.

Além disso, da mesma forma que acontece em *Cimento* e *A mãe*, em *Cacau*, o autor dispõe, com alguma frequência, das funções que o diálogo pode desempenhar na narrativa; por essa razão, em alguns momentos, o narrador diminui as suas intervenções, deixando as personagens relativamente livres para se fazerem conhecidas e para conduzirem as ações, por meio da troca dinâmica própria do recurso dialógico. Tendo em vista que em *Cacau* é quase inexistente a presença de discursos indiretos ou indiretos-livre, o diálogo se reveste da tarefa de fazer com que o leitor tenha acesso à voz das demais personagens, sem qualquer mediação. Nesses casos, a postura que assume Sergipano é mesmo de relativa passividade, o que reforça a sua característica de narrador-observador. Exemplo bastante representativo desse procedimento pode ser encontrado na forma como são conduzidas as ações no capítulo “Segunda classe”, em que o autor praticamente exclui a presença do narrador para sublinhar a importância da voz das personagens que compõem o quadro descrito, em uma perspectiva que, em alguma medida, aproxima-se do gênero dramático. Subjacente ao princípio formal que configura o agrupamento dos indivíduos como conduta estruturante, o autor aloca vários trabalhadores em um vagão de trem e define o diálogo como modo predominante de comunicação. Dessa forma, o leitor – bem como o protagonista que acabara de chegar na região – tem acesso, de antemão, não apenas às características que revelam a natureza daqueles que falam, mas também a informações a respeito dos aspectos que compõem o cenário geográfico e cultural, os quais, por sua vez, preencherão o panorama sociopolítico do romance:

- Um sujeito alto, de cabelo amulatado, com um enorme talho de facão no rosto, se meteu na conversa:
- Padre de verdade é o padre Sabino, lá de Itapira, Vosmecês conhece?
  - Conheço muito – declarou o velho.
  - Tem doze filhos.
  - Diz-que a amásia vira mula sem cabeça...
  - Foi ele quem enterrou uma hóstia no braço de Algemiro. Por isso bala não pega nele. Ficou curado.
  - Não acredito nisso.

– Fecha a tramela, Sergipano. Você não viu nada, como é que você não acredita? Você é novato aqui, eu sou velho, já vareei os sessenta e cinco anos e tenho visto coisa de arrepiar o cabelo<sup>73</sup>.

À exceção de um trabalhador chamado Vicente, nenhuma das figuras que participa desse quadro recebe um nome, ao contrário, são identificadas pelo tipo social ou profissional que representam: o velho, a rameira, o sergipano, o cearense etc. A maior parte do capítulo é organizada para que dure exatamente o tempo da viagem, de modo que o ritmo das conversas coordenadas pelo diálogo obedece ao movimento ditado pelo trem: quando o trem está em repouso, a palavra pertence ao narrador; quando o trem se movimenta, é distribuída entre as personagens, por meio do diálogo:

O trem parou na estação de Água-Branca. Molecotes vendiam cocos verdes. Na primeira classe compraram. A rameira comprou um. Começou a sorver a água dando grandes suspiros de satisfação. O trem partiu. A conversa recomeçou. A prostituta se lembrou de oferecer água de coco aos companheiros:

– São servidos?

– Obrigado.

Virou-se para mim:

– E você, filhinho, não quer?

– Muito obrigado. – Por quê? Beba um pouquinho.

Agora o velho e o Cearense ouviam o passageiro alto com um talho na cara, que contava bravatas, sombrio de gestos e a voz soturna.

– Foi um tar de matar gente... Mas o doutô não podia perder as enleição. Eu dormia atravessado na porta do quarto dele com a repetição na mão. Não chegou nem meio home. Isso foi nos bons tempos...

– Hoje não se mata mais ninguém. Tá tudo carmo...

Em Rio do Braço o trem demorava trinta minutos para a baldeação. Saltamos quase todos. Havia um quiosque onde vendiam café e pão<sup>74</sup>.

A combinação entre a descrição da viagem e o ritmo determinado pela alternância de duas perspectivas distintas de se comunicar com o leitor evidencia o caráter ativo que possui o diálogo e contribui para que aspectos temáticos que ainda não fazem parte do repertório do narrador-personagem sejam revelados, colaborando dessa forma com a coerência interna da obra. O uso da forma dialógica como estratégia de composição do capítulo antecipa, então, sem o filtro da problematização, os problemas culturais e sociais que somente serão desenvolvidos por Sergipano depois que estiver efetivamente integrado a essa realidade, na condição de trabalhador alugado. Além disso, em uma perspectiva tributária da ideia que valoriza a “verdade” representada, o uso do diálogo

---

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p.40.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p.41.

permite que seja reproduzida a linguagem própria dos segmentos marginalizados e excluídos, o que reforça a estrutura da narrativa segundo o modelo anti-individualista de representação.

## **2.2. Impasses do modelo anti-individualista na configuração de *Cacau***

Para além dos esforços do romancista, no entanto, em *Cacau*, esse modelo apresenta fissuras que se manifestam, entre outros elementos, na própria escolha do foco narrativo, conduzido por um narrador em primeira pessoa, cuja classe de origem difere dos interesses defendidos pela classe trabalhadora. Cindida entre a posição do indivíduo *que narra* e a do indivíduo *que é narrado*, a conduta de Sergipano pode ser analisada de um ponto de vista interno e externo, tomando como referência a sua participação no fluxo narrativo. Quando se coloca como participante dos eventos narrados, assume uma perspectiva individualizada, trazendo o foco da narrativa para questões que dizem respeito ao modo como enfrenta os seus interesses. Quando se afasta do centro dos acontecimentos, adota a visão analítica “de fora” e se apresenta para o leitor como um observador, mas não um observador que mantém distanciamento, ao contrário; desse ponto de vista, há todo um esforço para registrar a sua inclusão no círculo descrito. Os papéis diferenciados exercidos pelo protagonista e pelo narrador subvertem, no universo da concepção ideológica coletivista, a concepção do modelo anti-individualista de representação, pois, ao se revestir da inescapável pessoalidade do pronome *eu*, Sergipano evidencia os desarranjos existentes entre comportamentos oriundos de classes sociais divergentes. Nos limites estabelecidos pelo procedimento formal, a construção coletiva é mesmo desautorizada em momentos em que, dada a perspectiva narrativa que sustenta a obra, não é possível para o narrador abandonar a estetização de sua própria singularidade. O impasse formal que evidencia o contraponto entre coletividade e individualidade fica mais visível nas abordagens que tratam da formação de Sergipano em sua condição privilegiada de narrador e protagonista. No capítulo “Infância”, por exemplo, analisando as pessoas do discurso e as formas verbais utilizadas pelo narrador como marcas para estabelecer a diferenciação, é possível verificar como a óptica do narrador em primeira pessoa se contrapõe diretamente ao modelo anti-individualista:

Pouco me recordo de meu pai. Ficamos muito crianças eu e minha irmã, ela com três, eu com cinco anos, quando ele morreu. Lembro-me apenas

que minha mãe soluçava, os cabelos caídos sobre o rosto pálido e que meu tio, vestido de preto, abraçava os presentes com uma cara hipócrita de tristeza. Chovia muito. E os homens que seguravam o caixão andavam depressa, sem atender aos soluços de mamãe, que não queria deixar que levassem o seu marido”<sup>75</sup>

O primeiro parágrafo que inicia o capítulo evidencia uma mudança na forma como o narrador descreve duas cenas diferentes. Os recursos formais utilizados no capítulo anterior – e que serão reiterados ao longo da narrativa – para sublinhar a ideia do coletivo desaparecem para dar lugar a estruturas como “me”, “meu”, “eu”, “minha”. No processo de composição do romance, essas formas linguísticas e seus derivados reaparecerão quando a sua relação com Mária e os conflitos pessoais que dela derivam começam a ser tecidos, evidenciando, assim, uma íntima relação entre a representação da individualidade e o comportamento “burguês”, negado pelo protagonista. Entretanto, também na frase com que o narrador fecha o romance, é possível verificar a impossibilidade do modelo, pois há o realce ao *eu* que confirma a individualidade: “Eu partia para a luta de coração limpo e feliz”<sup>76</sup>.

Conquanto não se possa negar a legitimidade do desejo de pertencer à classe dos trabalhadores, não é possível se abster do fato de que a trajetória de Sergipano está intimamente relacionada à sua classe de origem, o que o afasta do processo de formação cultural e social dos demais companheiros. No nível do enredo, por exemplo, essa condição é determinante para o seu envolvimento com a filha do patrão. Em um dos primeiros atritos com Mária, motivados pelos posicionamentos do protagonista, diz a moça: “– Sou obrigada a lhe fazer voltar amanhã para o trabalho na roça. Prefiro Honório, que olha para a gente com aquela cara de assassino, mas não fala. Escolhi você porque tive pena. Você é branco e moço”<sup>77</sup>. Foram as características físicas, a articulação e o modo como o narrador se comporta que chamaram a atenção de Mária e despertaram o suposto sentimento de compaixão, ainda que isso não seja valorizado por ele. Branco, louro e letrado, Sergipano é o oposto da imagem dos demais trabalhadores, de acordo com a visão da filha do patrão. Nesse sentido, não parece casualidade o fato de Honório ter sido utilizado como parâmetro de comparação. Nascido e criado na região, o trabalhador, negro, que presta eventualmente serviços de jagunçagem, desconhece outra realidade além daquela e, por isso, sequer é merecedor da compaixão da filha do patrão.

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p.153.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.104.

O esforço para parecer, falar, agir e pensar como um genuíno operário, portanto, causa um certo estranhamento na narrativa e só parece fazer sentido se compreendido como sendo parte do intuito propagandístico do autor que se sobrepõe ao dinamismo da existência das personagens, se tomadas a partir de sua história e *práxis*.

Como contraponto às fissuras verificadas no processo de transição de Sergipano à vida proletária, é interessante observar, ainda que brevemente, o modo como Pagu também trata dessa questão em *Parque Industrial*. Neste romance, percebe-se uma maior modulação na idealização presente na caracterização de algumas personagens, no que se refere à proletarização, o que confere maior naturalidade à composição. Ao representar a condição social e ideológica de Eleonora e Alfredo, por meio de um artifício formal orientado por um percurso invertido, o narrador não se isenta de apontar as dificuldades encontradas por essas personagens no exercício dos novos papéis que desempenham no teatro social. Eleonora, moça pobre, casa-se com o rico Alfredo e passa a experimentar, de forma desregulada e extravagante, as possibilidades que a nova condição oferece. Alfredo, que adere à causa do proletariado motivado por uma espécie de “romantismo de classe”, por sua vez, passa por um processo de transformação que, da mesma forma que acontece com Eleonora – e com Sergipano, em alguma medida –, é pontuado por mudanças de características externas: passa a andar malvestido, alimentar-se com “comida pobre e malfeita”<sup>78</sup>, frequentar lugares populares. Em determinado momento desse percurso rumo à proletarização, um dos operários diz, a seu respeito: “Está definitivamente transformado, saiu da burguesia. Mas custou a perder os desvios”<sup>79</sup>. Entretanto, apesar do registro que indica que a transformação de um burguês em proletário foi custosa, a autora, por meio da heroína Otávia, não deixa de apontar que o abandono dos “desvios” da burguesia deve ser visto com desconfiança:

- Se proletarizou mesmo?
- Deixei duas vacas... a burguesia e Eleonora...
- Alfredo ri, sadiamente malvestido.
- Me conte o seu exílio...
- Alfredo? Poderia acreditar? Estariam iludidos os companheiros? Ela conversará com ele todas a horas que tiver livres para ver se descobre

---

<sup>78</sup> “Os pratos de folha se enchem de caldo. O preto come numa tigela grande. Alfredo procura gostar da comida pobre e malfeita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar a sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco, nem nos fornos do Saara, nem no Oceano Glacial Ártico. Quer que o deixem no Brás. Comendo aquela comida revolucionária. Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França” (GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Linha a Linha, 2018, p. 87).

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 83.

uma atitude falsa, um fim oportunista, uma sombra de caudilhismo ou de oportunismo. Aquele grande burguês da Esplanada! Todos lhe afirmam que a sua linha política é perfeita<sup>80</sup>.

À medida que progredem os acontecimentos, Otávia e Alfredo começam um relacionamento amoroso que logo é desfeito porque a natureza da classe social do rapaz vem à tona e, para os membros do partido, ele não passa de um traidor. Ironicamente, no capítulo que tem por título “Proletarização”, Alfredo é expulso do partido e as intenções de seu caráter são sintetizadas da seguinte forma por um proletário que “denuncia nele invencíveis resíduos burgueses: – Um burguês vai ser sempre burguês”.<sup>81</sup>

Em *Cacau*, essas irregularidades se tornam mais evidentes na parte deste trabalho dedicada à sua análise, o que permite sugerir que – diferentemente de *Parque Industrial*, romance no qual as contradições são apresentadas de forma proposital pela autora – trata-se de contradições do projeto do romance. No capítulo “Pirangi”, por exemplo, ao se comparar com Algemiro, Sergipano diz: “Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele<sup>82</sup>”. Aqui, surge um julgamento negativo sobre o capataz porque ele faz um caminho inverso ao idealizado pelo narrador: era alugado e possui a ambição de se tornar patrão. Sergipano poderia estar mais próximo dos trabalhadores ideologicamente, mas alguns elementos próprios de sua classe original não deixaram de beneficiá-lo, enquanto experimenta a nova condição social. Essa questão é interessante, porque, por mais que haja um esforço do narrador em se afirmar como um trabalhador, há dois momentos na narrativa que explicitam essa contradição. O primeiro aparece em um diálogo com Antonieta, a prostituta que conheceu no trem:

Ela passava as mãos pelos meus cabelos louros:  
– Você é de boa família, não é?  
– Sou alugado de Mané Frajelo.  
– Deixe de orgulho. Eu também sou de boa família. Minhas irmãs são todas casadas. Tenho dois irmãos formados: um médico e um advogado. Meu pai...<sup>83</sup>

Em outra ocasião, em uma discussão com Mária, tem-se:

– Procure seu lugar...  
– Se esse anuário publicasse, eu também ia escrever uma

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.83-84.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.93.

<sup>82</sup> *Op. cit.*, p.64.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, p.66.



coisa sobre a nossa vida.

– Você? Ah! Ah! Ah!

Riu muito, porém, silenciou de repente e me olhou longamente.

– Você não é igual a eles... Como veio parar aqui?

– Nós todos somos iguais. Somos todos explorados...

– Não seja tolo. – Enraivecia-se<sup>84</sup>.

No âmbito da construção discursiva dos sentidos estabelecidos pelo discurso direto, as falas “deixe de orgulho”, executada por Antonieta, e “Procure o seu lugar”, proferida por Mária, possuem a mesma função semântica de problematizar a positividade na caracterização de Sergipano como um operário legítimo, questionando a romantização excessiva que o protagonista confere a essa classe social. Há, no primeiro fragmento destacado, uma perspectiva invertida de julgamento que contraria o senso comum e sublinha o caráter idealizado com que a obra é concebida, pois, na visão do narrador, o orgulho está em ser trabalhador alugado e a vergonha em ser de boa família. Isso ocorre porque, no primeiro caso, o trabalhador, ainda que experimente os malefícios derivados da subalternização, será alçado à condição de agente social de transformação; enquanto “ser de boa família”, nessa lógica, indica uma relação mais próxima com as classes intermediárias que não se interessam pelo fim da desigualdade, uma vez que se ocupam apenas com a busca pela ascensão social e com a luta contra o rebaixamento às camadas inferiores. Nessa leitura que confere certa rigidez à forma como se movimentam as classes sociais, a verossimilhança fica, então, comprometida, porque as experiências autênticas do trabalhador alugado e da prostituta, enquanto pessoas oprimidas e estigmatizadas, são completamente relativizadas e direcionadas apenas ao propósito panfletário do romance. O fato de um indivíduo, por razões socioeconômicas, não conseguir exercer plenamente a sua dignidade e, por não vislumbrar possibilidades de mudança, resignar-se, é completamente diferente da interpretação idealizada que faz com que esse mesmo indivíduo experimente o aviltamento proporcionado pela pobreza e, ainda assim, considere mais importante permanecer nessa condição, em respeito aos seus compromissos ideológicos. Novamente aqui, o instinto de sobrevivência, de autopreservação e de bem-estar, que é natural a qualquer ser humano, é suplantado para dar primazia ao discurso político. Se o narrador, circunscrito à idealização com a qual configura a existência do trabalhador pobre, age de forma ingênua, acreditando que abandonou as características burguesas apenas por ter se tornado um trabalhador alugado,

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p.111-112.

as mulheres com quem se relaciona afetivamente atuam para demonstrar o quanto essa crença pode ser falha. Isso indica, no nível estrutural da obra, que o autor não desconsidera a real condição do narrador protagonista e que a insistência na organicidade conferida ao processo de proletarização faz mais sentido se compreendida como parte da necessidade de convencimento do leitor, que é quem precisa se identificar com essa personagem para que o projeto final alcance sucesso. É por essa razão que já no capítulo “Infância”, o narrador demonstra o comprometimento em pontuar a distinção entre o filho do proprietário e o operário, no processo de descrição de sua personalidade:

Quando fiz quinze anos fui trabalhar na fábrica. Eu era então um rapazola forte, truncado. O menino anêmico que eu fora se transformara em um adolescente de músculos rijos treinados em brigas de moleques. Aparentava muito mais idade do que tinha realmente. Vivera sempre entre os molecotes pobres da cidade, pobre que eu era como eles. Agora ia ser igual a eles completamente, operário da fábrica. Sinval não me diria mais com seu sorriso mofador: – Menino rico...<sup>85</sup>

Na forma como o narrador configura o processo de transição está a referência às provações que o herói positivo deve enfrentar até a aquisição definitiva da consciência de classe. Assim como Mike de *Judeus sem dinheiro*, que se sujeita às mais duras provações até se tornar um trabalhador consciente, o protagonista de *Cacau* deixa a condição de menino burguês fraco para se tornar, em razão das intempéries impostas pela morte do pai que lança a família em uma situação de pobreza e humilhação, um homem pobre forte e robusto. A transformação, que não é apenas física, deve ser de natureza essencialmente ideológica, na medida que exige o total desligamento com as características do estágio anterior: “Minhas mãos estavam então calejadas e meus ombros largos. Esquecera muito do pouco que aprendera na escola, mas em compensação sentia um certo orgulho da minha situação de operário. Não trocava meu trabalho na fiação pelo lugar de patrão”<sup>86</sup>. De forma semelhante à que ocorre no diálogo com Antonieta, o “orgulho” a que o narrador se refere só pode ser compreendido como parte do discurso panfletário do Sergipano maduro, pois durante a passagem da infância para a adolescência, a personagem ainda não havia adquirido consciência política de classe. Embora tenha sido exposto a situações de adversidade por causa de problemas familiares, do ponto de vista

---

<sup>85</sup> *Op. cit.*, p.23-24.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p.24.

da composição do romance, ainda faltam elementos que justifiquem, de forma coerente, a construção do orgulho por pertencer à classe trabalhadora. Artifício parecido é utilizado por Michael Gold em *Judeus sem dinheiro* para evidenciar, por exemplo, que o acesso à educação, enquanto instrumento monopolizado pelas instituições burguesas, deve ser problematizado, pois a solução para o problema da classe operária é a conscientização por meio do trabalho humanizado, e não da instrução formal utilizada para justificar a ideologia burguesa do trabalho. O romancista norte-americano, entretanto, opta pela modulação na composição de seu protagonista, de modo que é possível entender as razões das escolhas de Mike:

A senhorita Barry, a professora de inglês, também tentou convencer-me. Gostava de mim. Fitou-me com seus olhos azuis e atentos, com uma seriedade de solteirona, disse:

– Seria uma pena você trabalhar em uma fábrica. Suas redações de inglês foram excelentes, Michael!

– Tenho de trabalhar, srta. Barry – eu disse.

(...) Eu procurava ser inflexível. Durante anos a minha vaidade se alimentara dos elogios que todos faziam à minha precocidade. Sempre gostara de livros. Era louco por livros. Desejava ardentemente continuar os estudos e chegar à universidade, mas como não podia, fazia vista grossa.

(...) Ela me deu um presente de despedida. Era um volume dos Ensaios, de Emerson, com o seu nome, o meu e a data escritos na primeira página. Agradei o livro. Quando cheguei em casa, atirei-o embaixo da cama. Nos cinco anos que se seguiram, não li uma única página desse livro, nem de qualquer outro. Odiava os livros. Não tinham nada a ver com a vida e o trabalho<sup>87</sup>.

A repulsa de Mike direcionada à escola é fruto do ressentimento provocado pela impossibilidade de poder frequentá-la de forma adequada, uma vez que, após a invalidez do pai, decorrente de uma doença respiratória adquirida no trabalho, o garoto é obrigado a trabalhar para garantir o sustento da família. Nesse caso, trata-se mais de um caso de revolta do que o desprezo natural pela instituição, motivado por questões ideológicas. A ausência desse tipo de modulação na composição de Sergipano reforça o caráter estático da personagem e prejudica o dinamismo do processo de transformação, uma vez que não é reservado espaço para que seja manifestada qualquer aparência de fraqueza ou questionamento. A radicalização do orgulho proletário pode mesmo ser percebida em momentos despreziosos, como aquele em que Sergipano está ajudando nas tarefas domésticas da casa do coronel e a cozinheira lhe oferece comida:

---

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p.226.

Sentei-me na porta da cozinha. A cozinheira me ofereceu uma caneca de café.

– Muito obrigado, já comi.

Ela admirou-se da recusa:

– Tem leite. É do bom, tolo.

– Obrigado.

– Pelo menos um pedaço de arroz-doce.

– Estou sem fome.

– Para não me fazer desfeita...

Aceitei<sup>88</sup>.

Sem desconsiderar as legítimas motivações que justificam o ódio do protagonista direcionado à família do coronel, seria mesmo possível que Sergipano, acostumado à alimentação precária e à fome, recusasse um café, simplesmente por fazer parte da mesa do patrão? Nesse e em outros casos, os efeitos imediatos provocados pela falta e pela privação, determinantes para moldar o comportamento do ser humano, não se sobreporiam à subjetividade e à imaterialidade que residem na convicção de pertencimento a uma classe? Possivelmente, o orgulho que leva o protagonista a rechaçar o envolvimento com tudo aquilo que diz respeito ao patrão tem mais a ver com a sua origem burguesa do que com a condição de trabalhador, pois, como é visto na narrativa, não há qualquer problema para Honório em entabular negociações com o coronel, desde que isso represente alguma vantagem. Sob a necessidade de imprimir na narrativa o aspecto do coletivo, o protagonista é apresentado ao leitor, desde a infância até à maturidade de forma previamente definida. Falta, nessa caracterização, ao narrador maduro, ao escritor proletário e experiente que Sergipano se tornou, um olhar mais humano para o trabalhador em processo de conscientização que fora um dia. Em decorrência da ausência de modulações, a personagem em formação apresenta uma certeza de si e de sua vocação que anula possibilidades de dúvidas e indecisões que, em conjunto com a positividade conferida ao trabalhador, humanizariam a composição. A consciência que tem o autor da necessidade de se respeitar esse processo formativo é materializada a partir da junção de fragmentos que explicam a revolta não só do protagonista, mas também de outras personagens a partir de uma *intuição*. Sobre Colodino, diz o narrador: “Ele, de todos nós, parecia o único a ter uma certa intuição de que alguma coisa, um dia...”<sup>89</sup>. Todos os elementos que dizem respeito à oposição dos

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, p.102.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.101.

trabalhadores à exploração sofrida convergem então para a capacidade de prever mudanças no futuro, cuja configuração, entretanto, também não é suficiente para explicar os aspectos de politização contidos na revolta, uma vez que transforma o partidarismo da revolução em um caminho obrigatório pelo qual deverá passar o trabalhador subalternizado, ao mesmo tempo que anula outras possibilidades de canalização dessa indignação, por estarem despidas do verniz ideológico – como a revolta instintiva de Antônio Balduino verificada na primeira parte de *Jubiabá*, por exemplo.

Nesse sentido, vale a pena direcionar a análise para a forma como o narrador conduz o processo de transformação de Pélagué, em *A mãe*, pois, ainda que o romance de Gorki não se distancie do esquema pedagógico e propagandístico próprio da estética proletária, o dinamismo da formação da protagonista é respeitado em vários aspectos. A fim de acentuar a diferença que separa o desempenho de um indivíduo alienado e do comportamento de um indivíduo politizado, o narrador de *A mãe* configura, na mesma personagem, características bastante divergentes que estão relacionadas aos diferentes estágios de sua vida. Desde a primeira aparição de Pélagué, marcada pela submissão e pela resignação diante da pobreza e da violência doméstica sofrida, até a cena final do livro, em que é capturada e assassinada pela polícia por causa de sua militância política, a protagonista enfrenta uma gradual transformação, subjacente a um processo que combina provações diversas e contato com a educação revolucionária, que conta com a leitura de livros, a participação ativa em debates e em discussões e o desempenho de funções de natureza pragmática. A transformação rumo à maturidade política, como é de se esperar, acontece gradualmente, como é possível observar no seguinte relato:

- E a senhora, tem marido?
- Já morreu. Tenho um filho...
- Onde está ele? Vive com você?
- Está na cadeia!

E no seu coração um pacífico orgulho *temperava* a tristeza de que tais palavras vinham sempre acompanhadas (...) Então pôs de lado toda a prudência. Não citou nomes, mas contou tudo o que sabia do trabalho minaz que se andava procedendo em favor do povo. E, ao entrar nesse assunto tão caro aos eu espírito, punha nas palavras toda a energia, todo o excesso de amor que *tão tarde* brotara nela sob os repetidos golpes da adversidade.<sup>90 91</sup>

Os grifos utilizados aqui para realçar a palavra “temperava” e a expressão “tão

---

<sup>90</sup> *Op. cit.*, p.266.

<sup>91</sup> Grifos meus.

tarde” dão ideia da transformação operada não apenas na consciência, mas também no comportamento da protagonista. Antes de sentir orgulho pelo fato de o filho ter sido preso por ter liderado uma manifestação contra a exploração dos trabalhadores, o sentimento experimentado pela protagonista era de angústia e aflição. Até esse momento, havia muitas camadas da “velha mulher” revestindo a personagem: a religiosidade, o analfabetismo, a maternidade, a própria condição de gênero, ofuscada pelos costumes misóginos de um país atrasado. A natureza revolucionária da personagem se desenvolve à mesma medida que os acontecimentos vão sendo desdobrados na narrativa, por meio da ação direta do narrador que vai retirando dela as camadas próprias do “sujeito ingênuo”: a prisão do filho, a morte de um companheiro, o espancamento em praça pública de outro etc. Ainda que se leve em consideração a diferença de contextos que separam *Cacau* e *A mãe*, não se pode negar que, diferentemente do que ocorre com a transição de Sergipano, Pélagué atravessa um longo caminho até a consciência política de classe, daí o narrador chamar a atenção para a locução adverbial “tão tarde”.

### **2.3. O espaço e as personagens condicionadas**

A ênfase no desenho de um cenário que reforça a reificação no nível de caracterização das personagens revela a perspicácia de Jorge Amado, ao reproduzir, nos limites que circunscrevem a “Fazenda Fraternidade”, um recorte peculiar do capitalismo periférico, sustentado por relações sociais utilitaristas que não apresentam ao indivíduo a possibilidade de exercer a sua humanidade de forma livre e autêntica. O aprisionamento e o cerceamento impostos se manifestam travestidos de aspectos de cunho subjetivo, como a sexualidade, por exemplo, mas também de forma material, como no caso dos trabalhadores que, sem saldo, são impedidos de deixar a fazenda, sendo obrigados ao trabalho sem remuneração. A decisão do autor, em profunda interação com a representação regionalista que marcou a literatura da década de 1930, de reproduzir em *Cacau* a estrutura social de uma fazenda na região cacauceira da Bahia das primeiras décadas do século XX, apropria-se de um modelo socioeconômico cujo sentido reside no conjunto de fatores em que esteve assentada a economia brasileira dos séculos anteriores: latifúndio, monocultura para exportação e trabalho escravizado – este, naturalmente, atualizado e transformado na narrativa em uma espécie de forma compulsória de trabalho semiescravo, a escravidão por dívidas. De fato, a questão da posse de terras é determinante para a compreensão do embate de classes que faz parte da estrutura do

romance, uma vez que é em torno da propriedade latifundiária que se desenvolverá uma burguesia agroexportadora que monopoliza o poder, a influência, o lucro e as formas de exploração. A diferenciação entre as duas principais categorias humanas representadas deriva, propriamente, da figuração da posse da terra – ou da falta dela. A terra, no contexto descrito pelo autor<sup>92</sup>, torna-se, portanto, um meio de produção fundamental responsável pela clivagem que distancia o patrão do trabalhador. Conforme apontado por Lourdes Bertol Rocha<sup>93</sup>, para integrar esse sistema latifúndio-monocultura, entra em cena uma mão de obra composta a partir de frágeis relações de trabalho, baseadas em campesinatos, contratistas e trabalhadores alugados. A respeito destes, havia uma interdependência entre o trabalho compulsório e a própria subsistência, devido aos injustos critérios de contratos firmados que condicionavam a já baixa remuneração dos trabalhadores aos altos preços praticados pelos armazéns de abastecimento das fazendas. Em todo caso, essas relações apontam para a transição de formas extintas de escravização para novos modelos adaptados à realidade local, conforme atestado pelo próprio narrador: “No entanto, nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despensa levava todo o nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda”<sup>94</sup>.

Ao trazer para o lugar da representação literária uma possibilidade de leitura desse recorte da realidade brasileira, Jorge Amado revela não apenas o engajamento que marcará as suas produções seguintes, mas também um fôlego combativo que não se furta a denunciar as contradições existentes nessa realidade. Entretanto, para além das intenções e das convicções ideológicas do autor, não se pode deixar de apontar a superficialidade que, em alguma medida, há na forma como está configurado esse recorte, sobretudo em razão da adesão do romancista às regras defendidas pela literatura proletária, as quais, em face da ideologia, impossibilitam a compreensão da problemática abordada de forma dinâmica. Ainda que a divisão do trabalho sob a óptica predatória do capitalismo que coisifica os homens, transformando-os em objetos que podem ser alugados, utilizados e descartados, seja um dos elementos que sustentam a obra, falta ao romance não apenas a captação da dinâmica complexa e específica das forças sociais, mas também o ajuste dessa dinâmica à incipiente atuação da ideologia socialista no país.

---

<sup>92</sup> A disputa por terras foi uma das principais características desse período. Em *Cacau*, Jorge Amado usa o homem velho que Sergipano conhece na viagem de trem para descrever essa situação. Diz a personagem: “Já fui trabalhador de mais de cinquenta fazendeiros... Já fui fazendeiro também. Um dia Mané Frajelo me tomou o que eu tinha. Hoje sou trabalhador de novo”. *Op. cit.*p.40

<sup>93</sup> ROCHA, Lourdes Bertol. *A região cacauera na Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa*. Ilhéus: EDITUS, 2008.

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p.14.

Partindo dos pressupostos elaborados por Georg Lukács, na tentativa de apresentar uma definição para o gênero romanesco, em sua *Teoria do romance*, é possível afirmar que o princípio estruturante do romance se concentra no embate entre os indivíduos inconformados e o mundo prosaico, em que os primeiros buscam uma forma de vida espontânea e o segundo visa a sua anulação. O romance pode ser considerado, então, como a representação de um mundo que perdeu a relação harmoniosa com as aspirações do indivíduo, o qual, inconformado com a solidão, lança-se a uma busca incansável para recuperar essa harmonia, ainda que essa busca esteja fadada ao fracasso. É por meio da configuração desse indivíduo inconformado e “problemático” que o romancista será capaz de compreender a dinâmica do caráter contraditório da realidade observada.

Em *Cacau*, no entanto, a perspectiva objetivista com a qual o autor enquadra as relações avalia o estranhamento entre o indivíduo e o mundo de modo mecânico, por meio da elaboração de uma forma que se aproxima sobremaneira da objetividade jornalística. É provável que essa postura favoreça, em lugar da figuração do indivíduo problemático, cujas lutas e anseios estão destinados ao fracasso, a concepção do herói positivo que, apesar das vicissitudes enfrentadas, encontra na aquisição da consciência política de classe e na coletivização o reencontro com a harmonia almejada. Ainda que a forma como o autor mobiliza alguns elementos no romance evidencie que, no Brasil, a consciência do proletariado está em processo de formação, a luta contra a subalternização é aquilatada sob um ponto de vista otimista que trata a revolução socialista no país como uma possibilidade material, ainda que essa aspiração seja lançada para o futuro. Essa visão, inspirada em modelos da literatura proletária produzidos por romancistas para quem a *práxis* revolucionária já era algo concreto, desconsidera a realidade sociopolítica brasileira, que vivenciava um estágio diferente do que estava pressuposto pela ideologia socialista. A positividade e a esperança conferidas à composição de Colodino e Sergipano, por exemplo, não levam em conta que a dificuldade de esclarecimento e de resistência em relação às forças opressoras pode conduzir, de fato, a incipiente consciência social à frustração e ao fracasso. Por essa razão, em *Cacau*, da mesma forma que ocorre em *Judeus sem dinheiro*<sup>95</sup>, o elemento ideológico altera essa lógica e aponta

---

<sup>95</sup> O fim repentino de *Judeus sem dinheiro*, quando o narrador descreve a sua conversão é bastante significativo a esse respeito: “Certa noite, num palanque improvisado no East Side, vi um homem proclamar que, do desespero, da melancolia e da fúria impotente de milhões de homens surgira um movimento mundial para acabar com a pobreza. Ouvi-o com atenção. Oh, Revolução do trabalhadores, você me devolveu a esperança, a mim, rapaz tristonho e de ideias suicidas. Você é o verdadeiro Messias. Você destruirá o East Side e construirá dentro dele um jardim para o espírito humano. Oh, Revolução, que me obrigou a pensar, a lutar e a viver. Oh, grande começo!” (GOLD, Michael. *Op. cit.*, pp.229-230).



para um caminho da possibilidade da transformação que reside na revolução.

Dessa maneira, as possibilidades de leitura costuradas até aqui sugerem que o idealismo presente no processo de composição de *Cacau* é tributário da visão otimista do romancista que reduz a importância do indivíduo problemático e eleva o herói positivo à centralidade do palco em que ocorre o enfrentamento e o embate com as estruturas do mundo prosaico. Sob esse ponto de vista, as fissuras na fatura da obra parecem decorrer, então, da forma inautêntica a partir da qual esse herói responde à relação indivíduo/capitalismo proposta por Lukács. Essa inautenticidade, por sua vez, é responsável pelo estabelecimento da perspectiva utópica que, mediante a positividade ideológica, sustentada pela “intuição revolucionária”, projeta as lutas do indivíduo mutilado para uma possibilidade de futuro, para um porvir idealizado, como afirma o narrador: “Eu fico pensando no dia em que a Rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar conta das cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter”<sup>96</sup>. Esse pressuposto enfraquece o dinamismo da composição do trabalhador despolitizado, porque estabelece um esquema em que a busca pela harmonia e pela autenticidade, da qual fala Lukács, só faz sentido com a aquisição da consciência política de classe. Na ausência dessa consciência, o indivíduo nem mesmo experimenta a condição de “problemático”, antes, é configurado sob um viés estático que não vislumbra possibilidades de outras formas de luta e de reação. Essa interpretação é tão significativa para o narrador, que chega a ser reproduzida em outros momentos da narrativa, como no caso de Amélia:

Ela [Amélia] ficou cria do coronel em Ilhéus. Servia de cavalo para os filhos do patrão, varria a casa e ia buscar água na fonte. Comia os restos e apanhava a todo momento. Um dia revoltou-se. Deu nos que a cavalgavam. Mordeu-os. Xingou. Chorou muito. Apanhou tanto nesse dia que da rua ouviam os seus gritos. (...) Um dia um sujeito, poeta ou qualquer coisa assim, furtou Amélia. Ela foi para a escola. Hoje escreve à gente, conta coisas. Diz que um dia, quando crescer, virá nos ensinar. Nesse dia, quando souberem essas coisas, os meninos não comerão mais jaca. Se levantarão com o toco do facão em punho... A gente não entendia bem Amélia. Mas acreditava. Um dia...<sup>97</sup>

No cenário criticamente armado pelo narrador para denunciar a violência contida em um prática herdada da sociedade escravocrata, é nítida a importância dada ao porvir,

---

<sup>96</sup> *Op. cit.*, p.73.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.94.

ao dia em que, politizados, os indivíduos pobres se voltarão contra a exploração dos ricos. Contudo, o aspecto individual – e social – de luta que de fato está presente na revolta imediata de Amélia que, exasperada devido às humilhações impostas, volta-se contra os seus opressores, reproduzindo a mesma violência sofrida, é capturado pelo narrador apenas como uma projeção para o futuro, na medida em que, desprovida de motivação política, a revolta que ocorre no presente, em termos de transformação social ampla, está fadada ao fracasso<sup>98</sup>.

Além disso, é possível que a influência dessa perspectiva utópica no método de composição também se arraste para dentro da forma preestabelecida que organiza a caracterização das personagens, em um arranjo que sujeita todos os aspectos delineados ao controle do autor, a partir de uma postura que condiciona sentimentos, ações e reações<sup>99</sup>. Em *Cacau*, a representação do triângulo amoroso constituído por Magnólia, Colodino e Osório, sob esse ponto de vista, é bastante representativa e merece uma análise mais detida. Magnólia é descrita pelo narrador a partir de uma perspectiva que valoriza os atributos da condição de trabalhadora experimentada por ela.

Um pouco envelhecida talvez para os seus vinte anos. (...) Não pensem que Magnólia conversava bem. Isso é coisa que não existe na roça. Ela sabia palavrões e os soltava a cada momento. Apesar disso, e de tomar banho nua no ribeirão, nunca deu confiança para ninguém e Colodino seria feliz com ela, sem dúvida. Mas nas fazendas de cacau há sempre uma coisa que se chama filho do coronel, que é estudante na Bahia, é ignorante e estúpido.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup>A alteração nessa forma de percepção comparece em *Jubiabá* de várias formas, uma delas, a qual interessa especificamente a essa parte da narrativa de *Cacau*, pode ser vista na fase da trajetória de Antônio Balduino, em que o protagonista passa a viver “por caridade” na casa de um comendador. Esse momento indica uma recuperação feita por Jorge Amado da temática em torno da criança pobre “criada” por uma família rica, em troca de trabalho, também presente em *Cacau*. Ironicamente, o nome “Amélia”, utilizado aqui para representar a criança explorada, é reutilizado para nomear a cozinheira de *Jubiabá* que será considerada o principal agente de violência e humilhação que tenta subalternizar ainda mais Antônio Balduino.

<sup>99</sup>O tratamento que o escritor dá às personagens evidencia uma das principais contradições do romance proletário, da qual Jorge Amado também não escapa. Na tentativa de criar personagens que se aproximem o máximo possível da realidade, esses escritores acabam recorrendo aos métodos de composição amplamente utilizados pelos romancistas do século XIX que, como se sabe, tem no romance a principal forma de representação da classe burguesa. Se alguns escritores do Romantismo e do Realismo mediam o homem de acordo com o seu comportamento no meio social, o escritor que se ocupa com o romance proletário trata do indivíduo a partir de sua posição na sociedade de classes. Nesses casos, interessa menos a existência interior do que os comportamentos exteriores, os quais podem ser vistos e analisados. Em alguns desses romances, as relações são transfiguradas para a literatura por meio da composição de seres constituídos por traços fixos e imutáveis, incapazes de surpreender o leitor e incapazes de apresentar variações, independente das circunstâncias.

<sup>100</sup>*Op. cit.*, p.57.

Restrito ao domínio da esquematização, o narrador condiciona a existência das personagens a um modelo preestabelecido e imutável de concepção, fundamentado pela óptica ideológica de classe. Assim sendo, tanto Magnólia como Osório *devem* ser descritos segundo o padrão da tipicidade: ela se comporta como uma autêntica trabalhadora da roça, enquanto ele age como um típico filho de coronel, uma “coisa”, “ignorante e estúpido”. Além disso, o narrador sublinha a firmeza de caráter da moça que “apesar de tomar banho nua no ribeirão, nunca deu confiança para ninguém”. Esse padrão de comportamento será observado uma segunda vez na ocasião em que os trabalhadores vão ao cinema e Magnólia não cede os assédios de um soldado que a importuna durante a exibição do filme, denunciando-o ao noivo.

Nesse método de composição que desconsidera a real complexidade dos seres, o caráter fragmentário e diverso do indivíduo não é tratado de forma adequada, uma vez que o destino das personagens já aparece previamente decidido, fato que é confirmado pelo narrador, quando antecipa para o leitor os eventos que irão acontecer ao longo da narrativa: “Mas nas fazendas de cacau há sempre uma coisa que chama filho do coronel que é estudante na Bahia, é ignorante e estúpido”<sup>101</sup>. Aqui, há uma referência ao fato de Magnólia, sem qualquer resistência, deixar-se seduzir por Osório, o que provocará uma reação violenta da parte de Colodino e a consequente fuga para o Rio de Janeiro:

Ora, acontece que Colodino não era inocente e começou a notar que o filho do patrão arrastava a asa à Magnólia. E o pior de tudo é que Magnólia aderiu à história, muito honrada talvez com aquela preferência do futuro doutor. (...) Colodino ia ver a noiva. Ela devia estar sozinha, pois d. Júlia trabalhava na juntagem. Mas não estava. Osório fazia-lhe companhia. Na cama tosca os dois não ouviram os passos do carpinteiro. Nilo ouviu gritos. Correu. A cara de Osório cortada, um talho grande. Os óculos rebentados. Colodino surrava-o com o facão. O sangue corria. Nas roças não se ouvia nada. Os gritos de Osório não chegaram até lá. Colodino se cansou, parou de bater, Nilo olhando. (...) Magnólia, de camisa, num canto, era Maria Madalena toda debulhada em lágrimas. Colodino cuspiu:  
– Puta.<sup>102</sup>

Esse episódio, um dos poucos do romance envolvendo as personagens centrais em que há a concretização de uma ação que define os rumos da narrativa, é utilizado pelo autor para registrar, no nível do enredo, três temas fundamentais à literatura proletária: a impossibilidade do amor individualizado entre os trabalhadores, porque o envolvimento

---

<sup>101</sup> *Op. cit.*, p.57.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 127, 132-133

afetivo compromete a atuação no movimento revolucionário; a representação da barbárie praticada pelas classes dominantes, que se servem dos pobres para satisfazer os seus desejos, sem se importar com as consequências dessa ação; a resignação e a passividade com que essas pessoas, no estágio da despolitização, aceitam as intempéries da vida, sem atribuir às classes dominantes a responsabilidade por sua miséria física e social.

A figuração das relações estabelecidas entre o filho do coronel e a moça ingênua comprometida já havia sido tratada por Jorge Amado, em 1931, em um pequeno conto intitulado “O prato cheio de comida”, escrito para a revista baiana *Etc.*<sup>103</sup>, em que é narrado a história de um filho de um coronel que estuda na capital baiana e vai passar as férias na fazenda do pai, localizada na região cacauceira. Em um de seus passeios pela propriedade, conhece uma moça também chamada Magnólia, que é noiva do “negro gigante” Pedro Piau, um dos trabalhadores da fazenda e é descrita como uma “tabaroinha bonita que é um ‘pedaço’”. No momento em que o dois se conhecem, há o interesse mútuo e, logo em seguida, o envolvimento sexual. O rapaz volta para Salvador e Magnólia se casa com Pedro Piau. Alguns meses depois, nasce-lhe um filho louro. Ao se dar conta da infidelidade, Pedro abandona a moça que, após a morte do filho, passa a se prostituir. Alguns anos depois, o filho do fazendeiro, já formado, retorna à fazenda. Magnólia, maquiada e usando seu melhor vestido, espera atendê-lo, mas o rapaz a despreza chamando-a de “monstruosa”, o que leva a moça ao suicídio. Por tratar de alguns elementos que seriam posteriormente desenvolvidos em *Cacau*, esse conto pode ser considerado um pequeno esboço do romance publicado em 1933, já sob a influência dos pressupostos ideológicos adotados pelo autor. No que diz respeito ao triângulo amoroso recuperado em *Cacau*, é interessante chamar a atenção para o fato de que apesar de Magnólia também decair ao universo da prostituição, quem comete suicídio por ter sido desprezada pelo filho do coronel é a menina Zilda, em uma releitura na qual o romancista desdobra a temática do conto em dois núcleos narrativos, a fim de reforçar a “lição” a respeito da violência praticada pelos patrões.

Na intriga atualizada em *Cacau*, a infidelidade de Magnólia funciona como uma espécie de instrumento cuja função é movimentar a trama que mais importa à macroestrutura do romance, uma vez que, exercendo o papel de noiva de Colodino, mentor do protagonista, as ações da moça vão interferir diretamente no andamento da narrativa. Colodino, por sua vez, descrito pelo narrador como o único entre os

---

<sup>103</sup> AMADO, Jorge. “O prato cheio de comida”. *Revista Etc*, Salvador, 31 mai, p.17, 1931.

trabalhadores que possui algum conhecimento e a intuição sobre a real condição do trabalhador, é o responsável direto pela transformação de Sergipano em um intelectual proletário. São as cartas que envia quando já está no Rio de Janeiro que convencem o protagonista a deixar a fazenda e partir em busca das respostas para as dúvidas que possui. O casamento com Magnólia, nesse contexto, seria a única razão que determinaria a permanência de Colodino na fazenda e, caso isso acontecesse, o processo de formação do protagonista ficaria comprometido.

Além dessa situação, o modo como o narrador configura a dissimulação e a indiferença com que Osório arma a sedução evidencia o didatismo do autor para acentuar a negatividade na composição do filho do coronel. Assim como os outros membros da família e os amigos que também pertencem a famílias ricas, o quase-advogado é descrito como alguém incapaz de manifestar qualquer forma de respeito pela alteridade. Magnólia, assim como Zilda e outras moças seduzidas por Osório, é considerada como mais um instrumento da fazenda de seu pai, fazendo parte, portanto, de sua propriedade. Por outro lado, não se pode deixar de notar a contradição que reside na denúncia conjurada pelo romancista: ao condicionar a personagem à diretriz de um programa propagandístico e negar a ela a liberdade para se movimentar para além desses limites, o autor contribui para que Magnólia sofra uma dupla objetificação, na medida em que a sua caracterização se ajusta aos interesses sexuais do filho do patrão, ao mesmo tempo que atende às necessidades da composição que acentua a sua resignação, com a finalidade de cumprir as determinações do projeto de romance engajado.

Para que a perspectiva utópica do método alcance sucesso, importa que a natureza das personagens seja qualificada segundo a padronização de características que supostamente estão associadas às classes à qual pertencem. De fato, a existência de Magnólia, conduzida pelo ponto de vista que não considera o enfrentamento das adversidades como possibilidade real de luta instintiva, é associada à natureza de um objeto que não possui autonomia ou inquietação interior, o que a conduz ao inescapável ingresso no submundo da prostituição, sob a aceitação silenciosa da degradação. Da forma como é configurada, a personagem permanece a mesma desde o primeiro momento em que a sua participação é registrada pelo narrador e sequer manifesta uma psicologia mínima, evidenciando que os acontecimentos, por mais terríveis que sejam, não conseguem operar nela qualquer efeito.

Além disso, da mesma forma que acontece com a representação da humilhação, a abordagem da resignação e da apatia aparece de forma circular em *Cacau*. São inúmeros

os casos em que o autor relaciona a subalternidade do trabalhador a cenas de maus tratos, descaso e preconceito, sem que haja, à exceção de Colodino e Sergipano, qualquer reação, no sentido de se revoltar contra essa condição. Entretanto, essa situação se torna ainda mais complexa quando diz respeito à questão da mulher pobre que, além de experimentar as consequências da exclusão social, comuns a todos os trabalhadores, está sujeita às violências de gênero. Em uma realidade marcada pelo predomínio do primitivo, “fora do mundo civilizado” e sublinhada pelo patriarcalismo, é de se imaginar que a situação da mulher seja ainda mais problemática. O desfecho da história de Magnólia é um recorte que representa a situação de desamparo e alienação de várias mulheres pobres que, vítimas da violência masculina, não possuem condições de mobilização para enfrentar essa estrutura.

A abordagem da prostituição em *Cacau* – que posteriormente será retomada em *Suor* e amplamente analisada pelo romancista em *Jubiabá* –, executada propriamente no capítulo “Rua da Lama”, segue o modelo apresentado e se subordina ao interesse do autor em diferentes níveis da composição:

Além da tal rua de dois quilômetros, existia em Pirangi um beco sem saída, ao qual chamavam com razão de “Rua da Lama”. Apesar do lamaçal, as senhoras casadas temiam aquela rua de mulheres perdidas.

- A polícia devia proibir aquilo – diziam.
- Ora, a polícia é a primeira.
- É mesmo, d. Rosália. Os nossos maridos vão gastar com aquelas misérias, Deus me perdoe, tudo que ganham.
- E eu que preciso de um chapéu e um vestido... Manoel só faz prometer. Eu acho que ele dá o dinheiro a essas pestes.
- Elas arrancam...
- Mas Deus castiga, d. Rosália, Deus castiga.<sup>104</sup>

No plano semântico proposto pelo narrador, o olhar irônico que estabelece o conflito entre mulheres de diferentes níveis sociais dá conta de apresentar o quadro denunciado pela obra. Dessa forma, as metáforas que podem ser retiradas das expressões “rua da lama” e “beco sem saída” sintetizam de forma adequada o aviltamento imposto às mulheres pobres que veem na prostituição a materialização das contradições que o capitalismo confere ao trabalho, na medida em que essa condição significa a fase terminal de suas vidas e, ao mesmo tempo, a única garantia de sobrevivência. A formulação da tese que bem representa a moral burguesa-cristã, combatida pelo narrador, é apresentada

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p.69.

por meio de um diálogo entre duas mulheres, casadas e religiosas, que, isentando os maridos, responsabilizam as prostitutas por sua própria desgraça.

Após essas considerações, cuja função parece ser chamar a atenção para a oposição que há entre as “senhoras casadas” e as “mulheres perdidas”, o narrador faz um corte brusco e passa a se ocupar com a narração da história de Zilda, uma garota de onze anos que se tornou prostituta após ser violentada por Osório. Para dar veracidade aos fatos, o narrador, utilizando o discurso indireto, dá voz a Zefa, personagem que conhece o caso de perto e por isso tem autoridade para contar para ele – e para o leitor – como se deram os acontecimentos. A história então é apresentada em sumário narrativo: um parágrafo com sete linhas que relata o estupro, a expulsão de Zilda e a morte do seu pai. Para finalizar, o narrador devolve a palavra para Zefa, por meio de uma fala: “– E a tola ainda gosta dele”. O juízo emitido pela personagem, ao chamar a atenção para o comportamento resignado da menina, pode ser interpretado como a visão que tem o autor do quanto há de alienação naquela situação, porém, para manter o distanciamento, ele se esquiva do julgamento, deixando essa tarefa para ser executada por alguém que está dentro da história. O autor, então, tira proveito dessa história e, para realçar a barbárie praticada por representantes do mundo civilizado, toma emprestado o desfecho dado ao conto “O prato cheio de comida”, a fim de justificar o porquê de ter se referido ao filho do coronel como “coisa” anteriormente:

O suicídio de Zilda foi uma das coisas que mais me comoveram durante a minha demora no sul da Bahia. Quando ela soube que o futuro doutor vinha passar o São João na roça, comprou um vestido novo com as suas economias e uma caixa de rouge. Vestida de novo e muito pintada, esperou-o no meio da estrada. Ele passou sem ligar a ela. Mas à noite veio ao povoado e foi à rua da Lama. Zilda falou:

– Osório...

– Quem é você?

– Zilda.

– Qual Zilda?

– Você me descabou na fazenda de seu pai.

– Como você está feia... Está um couro, puxa... E foi dormir com Antonieta.

No outro dia Zilda bebeu veneno. As rameiras fizeram uma subscrição para enterrá-la, pois ela gastara as economias no vestido novo. Quando o enterro passou, pobre caixão mal pintado, Osório atravessava o povoado a cavalo.

– De quem é esse enterro?

– De Zilda.

– Morreu?

– Matou-se.

É bem possível que o filho do coronel não manifestasse sensibilidade ao ser informado sobre o suicídio de uma prostituta, mas o modo caricato com que o narrador descreve a sua reação desconsidera mesmo a impostura com que alguns indivíduos costumam se comportar para disfarçar as suas reais intenções. Quando se trata da caracterização de representantes das classes superiores, portanto, em *Cacau*, não há qualquer possibilidade de modulação da negatividade.

#### **2.4. A repetição como procedimento formal**

Na configuração estética das obras em questão, o intuito do convencimento, subjacente aos interesses políticos da literatura proletária, é pensado a partir de estratégias formais e temáticas que, organizadas, fazem do didatismo o principal método utilizado pelo escritor para despertar no leitor uma reflexão crítica ao mesmo tempo em que busca a transformação social. Para Folley, por exemplo, o padrão de repetição verificado na composição das personagens ou na forma como é construído o enredo, “tende a produzir didatismo no que poderia ser descrito como um nível interno ou implícito<sup>106</sup>”. Há mesmo uma perspectiva metalinguística presente nessas narrativas que diz respeito ao processo de aprendizagem pelo qual passam os protagonistas que, depois de educados e esclarecidos, passam a exercer a função de educadores. Nessa perspectiva, a repetição<sup>107</sup> é largamente utilizada pelos autores, como forma de aproximar o leitor daquilo que os romances consideram como aspecto fundamental: a aquisição da consciência de classe, sob uma orientação político-partidária, sem a qual o operariado não está qualificado para participar do processo de transformação do meio social.

De início, é possível trabalhar com a hipótese de que o método de composição de *Cacau* está fundamentado no processo de aquisição de consciência de classe experimentado pelo protagonista, sendo, portanto, a versão metaliterária da história de aprendizagem que compõe o livro de memórias escrito por Sergipano. No nível do enredo, por exemplo, os acontecimentos que contribuem para a culminância da conversão do

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p.71-72.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, p.271.

<sup>107</sup> Para Othon Garcia, de fato, nos textos escritos, a repetição de estruturas serve para incrementar a força retórica do texto e para realçar ideias. (GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. FGV Editora: São Paulo, 2019).



herói, o qual abandona a ingenuidade típica do sujeito médio para se tornar um agente de transformação política e social, relacionado à causa revolucionária, são trazidos para o primeiro plano da narrativa e somente eventualmente são figurados de forma subliminar. Os elementos que impulsionam a narrativa são, então, mobilizados de modo que o clímax do enredo justifique a transformação. Todavia, como será discutido em momento oportuno, *Cacau* apresenta algumas fissuras nesse modelo, que podem ser percebidas sobretudo na forma como o processo narrativo/descritivo é conduzido por Sergipano. A consciência política adquirida somente após a saída da fazenda, com a conversão ao operariado, por exemplo, por vezes contamina a história narrada, conferindo ao “sujeito ingênuo médio”, uma consciência política latente, travestida de “intuição”.

A repetição, além de funcionar como instrumento que seleciona e hierarquiza elementos que compõem o enredo, contribui também para garantir a verossimilhança do que está sendo apresentado. Por essa razão, a presença constante de fatos que simbolizam a exploração do trabalhador e a forma como são concebidas as personagens são sempre mobilizadas para assegurar que o processo de aprendizagem do protagonista logre êxito. Nesse aspecto, as repetições utilizam largamente o recurso da caricaturização para construir personagens estáticas, com pouca ou nenhuma alteração, valorizadas por características preestabelecidas – positivas, para se referir ao trabalhador e negativas, para se referir ao capitalista – que atendem ao projeto ideológico do romancista. Por essa razão, em *Cacau*, o tio do narrador, o capataz Algemiro, o coronel e sua família são descritos sem qualquer resquício de positividade. O próprio nome do coronel é alterado para acentuar as características negativas de sua personalidade: Manuel Misael de Sousa Teles é transformado pelos trabalhadores em Mané Miserável Saqueia Tudo e, a partir daí, o adjetivo “miserável” será utilizado diversas vezes para enfatizar o aspecto negativo.

No que diz respeito à forma como a matéria é tratada, a repetição excessiva de imagens, ações e situações reforça a condição de miséria e humilhação experimentada pelos trabalhadores, a partir de uma perspectiva que se aproxima da óptica naturalista de descrever a classe operária, na medida em que, sustentados pelo artifício da redundância, esses quadros expõem apenas a superfície da realidade representada sem se ocupar com análises aprofundadas. Na passagem a seguir, é possível observar o modo como o narrador faz uso da repetição para realçar o caráter unilateral das personagens e o tema da exploração, ao mesmo tempo:

Zé Luís trabalhava nas mais distantes roças da fazenda. Tomava conta das barcaças e cometera um crime imperdoável para os coronéis: deixara mofar trinta arrobas de cacau. O cacau *good* vendia-se dois mil-réis mais barato a arrouba. Zé Luís bebia muito e sofria um impaludismo crônico. Mas nem a cachaça nem a maleita o impediam de trabalhar. Ambas faziam parte da vida.

Quando ele chegou, nós o olhamos quase com tristeza. Algemiro avisou-o:

– Você tá despedido, Zé Luís.

– Por quê?

– Trinta arrobas de cacau deu *good*.

– E que culpa eu tenho? Desgraçou pra chover. O coronel queria o cacau às pressas...

– São ordens. João Vermelho!

O despenseiro aparecia:

– O que é?

– Já fez as contas do Zé Luís?

– Já.

– Tem saldo?

– Dezoito mil réis.

Zé Luís resignava-se:

– Tá certo. Passe o quento que vou procurar trabalho em outra parte.

– Não, senhor – Algemiro protestou –, você vai pagar o prejuízo do coronel. Dois mil-réis por arroba. São trinta arrobas. Quanto é, João Vermelho?

– Sessenta mil-réis.

– Você vai trabalhar na roça até pagar.<sup>108</sup>

No plano semântico postulado pelo narrador, a função atribuída à repetição é configurada a partir de uma perspectiva ética, cuja finalidade é conduzir o leitor a uma identificação com o representante da classe trabalhadora. No processo de caracterização, Zé Luís assimila características que já tinham sido utilizadas pelo narrador para descrever Honório (“Um impaludismo crônico quase o impedia de andar”<sup>109</sup>), com o intuito de reforçar a degradação imposta pela condição inumana de trabalho e o caráter positivo do trabalhador que, apesar de não ser valorizado pelo patrão, continua se esforçando no desempenho de suas tarefas. Na definição desses papéis sociais, o esforço tampouco é reconhecido pelo encarregado, igualmente trabalhador, mas que, por ocupar uma posição intermediária, julga o subalterno de forma menos insensível do que cruel. Nessa perspectiva, o mesmo esforço que Zé Luís faz para garantir a subsistência é utilizado por Algemiro para defender o lucro e o *status quo* do patrão, pois parte dele a sentença que determina o trabalho não remunerado como forma de compensar o prejuízo do patrão. Atuando como um “procurador” do capitalista explorador, a figura de Algemiro, então,

---

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p.81-82.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.14.

passa a reproduzir as injustiças sociais e faz com que esse elemento, na ausência do coronel, jamais desocupe a cena narrativa. Além disso, ao fazer com que o diálogo passe pelo filtro do dinheiro, o autor recupera a discrepância que reside na comparação entre o lucro do capitalista e o salário do trabalhador, apresentada no primeiro capítulo (“Nós arregalávamos os olhos admirados. Mil contos... E nos pagava três mil e quinhentos por dia”<sup>110</sup>), sublinhando a aparente inexistência de limites para a reificação do trabalhador alugado. Os “sessenta mil-réis”, afinal, simbolizam um prejuízo de pequena monta, comparado aos mil contos de réis que o coronel faturou com a colheita, mas possuem mais valor do que a vida e a dignidade do trabalhador. Na mobilização dessas estruturas, o narrador reitera, de forma consciente, as principais características da exploração e da humilhação vivenciadas pelos trabalhadores, buscando a identificação do leitor, ao mesmo tempo que realça os atributos negativos na caracterização das camadas superiores, a fim de promover o distanciamento.

Dessa forma, a opção pela repetição como instrumento da forma continua atravessando a narrativa, construindo relações de sentido que têm por finalidade influenciar as decisões do leitor. É por essa razão que, se falta para a particularização dos padrões qualquer característica capaz de promover a identificação, do lado dos trabalhadores, sobejam qualidades relacionadas ao campo semântico que caracteriza um revolucionário socialista, como fraternidade, igualdade e companheirismo. Em decorrência dessa orientação, Honório, apesar de ser descrito como um homem ignorante e alienado, apresenta uma consciência de classe latente; Colodino, instruído e multitalentoso, reserva para os companheiros de trabalho cuidados e amor de irmão; Roberto possui uma vaga compreensão da luta de classes e por isso ajuda o narrador em um momento de necessidade. Nesse aspecto, *Cacau* retoma abertamente um dos temas introduzidos na literatura revolucionária pelos escritores russos da segunda metade do século XIX e apropriados por Gorki em *A mãe*: a substituição da composição familiar tradicional por uma “família” de camaradas que compartilham a condição de vítimas do sistema capitalista<sup>111</sup>. A descrição do trabalhador como alguém destituído de qualquer

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>111</sup> A esse respeito, diz Katerina Clark: “In the first of these symbolic patterns, the particular political movement being championed is directly or indirectly identified with a ‘family’. Often, and especially in the case of movements influenced by utopian socialists, this ‘family’ was to supplant members natural families; their ties were to be redirected to this ‘higher’ family” (“No primeiro desses padrões simbólicos, o movimento político específico que está sendo defendido é identificado direta ou indiretamente com uma “família”. Muitas vezes, e especialmente no caso de movimentos influenciados por socialistas utópicos,

falha de caráter, no entanto, compromete a verossimilhança da narrativa, pois, sob esse aspecto, os indivíduos passam a se comportar de forma homogênea e sem espaço para variações. Sem um contraponto que reforce a ideia da diversidade, portanto, as personagens comparecem na narrativa de forma desumanizada e inverossímil. Em *Judeus sem dinheiro*, por exemplo, a presença de Louis Caolho, personagem que também faz parte da massa explorada do East Side, é aquilatada por um ponto de vista que não se esquivava à problematização:

A mãe pegou um lenço e enxugou-lhe o sangue do olho, resmungando contra a maldade do mundo. Os vizinhos se afastaram, um tanto envergonhados, como se a culpa fosse deles. (...) Todos continuaram odiando Louis, o Caolho. Eu também. Hoje, porém, odeio principalmente os que prenderam um menino do East Side e o transformaram num monstro, um monstro útil aos patrões durante as greves e aos políticos durante as eleições.<sup>112</sup>

Louis é um marginal, nascido no East Side, que fora afastado da comunidade devido à prática de crimes diversos, entre eles estupro e homicídio. A respeito dele, o narrador manifesta a preocupação em analisar as razões que o levaram à criminalidade, mas em nenhum momento apresenta uma postura condescendente que esconda as falhas do caráter da personagem. Caso ainda mais complexo ocorre em *Cimento*, em que há, na composição, um considerável afastamento da perspectiva dicotômica que segrega a natureza e o comportamento dos indivíduos. Além da caracterização de Gleb não obedecer a uma determinação unilateral, a forma como o narrador se ocupa com a performance de Badine, personagem que ocupa o importante cargo de diretor do Conselho da Economia em uma das seções do Partido, é bastante significativa. Embora, em alguma medida, funcione como o antagonista de Gleb, Badine é a própria representação do poder e da eficácia, a ponto de Dasha, a esposa de Gleb, nutrir por ele profunda admiração. Entretanto, para além de suas contribuições com as determinações do Comitê, a forma como trata as mulheres e o fato de ter protagonizado uma cena de violência sexual não escapam da denúncia do narrador, que não se isenta de apontar as graves falhas de caráter da personagem, sem apresentar justificativas sociais que atenuem a gravidade da falta. Da mesma forma, as demais personagens, para além de sua importância para a propaganda ideológica, são descritas com toda a variação de sentimentos próprios do ser humano:

---

essa “família” deveria suplantiar as famílias naturais dos membros; seus laços deveriam ser redirecionados para essa família “superior”). *Op. cit.*, p.49.

<sup>112</sup> *Op. cit.*, p.107.

amor, paixão, ciúme, inveja e arroubos de todos os tipos. O próprio Gleb, diferentemente de Pavel, o qual é incapaz de atitudes repreensíveis, parece menos positivo do que as outras personagens em algumas cenas.

No romance de Jorge Amado essas variações estão ausentes. Em *Cacau*, o único trabalhador que foge desse modelo de representação é Algemiro que, por isso mesmo, é descrito pelo narrador de forma pejorativa como um “traidor” por ter saído de sua condição de alugado para se transformar em capataz, dono de roça<sup>113</sup>. Algemiro é, de fato, malvisto pelos trabalhadores que o julgam de forma afiada:

O capataz amava aquelas festas de gente rica e inchava de vaidade porque tratavam-no bem. Fora trabalhador como nós e não sabia ler. Há catorze anos que trabalhava para Mané Frajelo. Conseguira comprar uma roça por trinta contos, O coronel emprestara o dinheiro sob hipoteca das safras. Toda a sua ambição resumia-se em enriquecer. Nós odiávamos o coronel. A Algemiro desprezávamos. Sentíamos que ele não era dos nossos. Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos. Sarará, os cabelos louros e crespos, a roupa azul de casimira, todo curvaturas e sorrisos, ria encantado das conversas daqueles burgueses. Nós do sereno sorriamos com desprezo<sup>114</sup>.

Diferentemente do que ocorre nos romances de Gold e Gladkov, o narrador de *Cacau* não manifesta interesse em compreender as razões que levaram Algemiro a conciliar os seus interesses com os interesses do patrão. O capataz é criticado não apenas por ter se tornado uma espécie de representante do lumpemplotariado, mas principalmente pela ambição em ascender socialmente. As causas que estão relacionadas à sua vontade de ocupar, ainda que pelas beiradas, algum lugar entre as camadas

---

<sup>113</sup> A inspiração panfletária na composição de Algemiro, trabalhador que ascende socialmente ao se tornar “dono de roça” é subvertida em *Tocaia Grande*, penúltimo romance de Jorge Amado, publicado em 1984. Neste romance, o protagonista Natário da Fonseca, de jagunço do coronel Boaventura Andrade se torna capataz da fazenda e de capataz um pequeno proprietário. O próprio coronel é descrito de forma menos estereotipada. Em completa oposição a Algemiro, assim o narrador descreve o protagonista: “Face larga de índio, cabelos negros, escorridos, maçãs do rosto salientes, olhos miúdos e argutos. Ostentava o título de capataz e se bem exercesse o cargo a contento, responsável pelo trabalho nas roças de cacau, nos últimos tempos se ocupava sobretudo com a briga, entrevero mortal, que dividia os poderosos senhores. Tinha experiência, adquirida em situações anteriores, sempre a serviço do coronel Boaventura. De jovem fugitivo da justiça, Natário ascendera àquelas alturas: capanga, capataz, chefe de jagunços, homem de confiança, pau para toda obra. Pesava os fatos, tirava conclusões. (...) Não fossem os pequenos olhos penetrantes, passaria por indivíduo dócil e pacato, simplório. Apenas os que o conheciam de perto, os que o tinham visto em ação em momentos críticos, sabiam quanta capacidade de decisão e raciocínio, de valentia e comando se escondia sob a face estática”. (AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017, p.18-19)

<sup>114</sup> *Op. cit.*, p.64.

superiores, no entanto, não são investigadas pelo autor porque essa análise, em última instância, não atende aos propósitos do projeto de “romance proletário”. A reflexão em torno da condição da personagem, um homem negro que busca no trabalho, e em arranjos controversos, como a prática da tocaia, uma forma de ascensão social não é mais importante do que o debate em torno da luta política de classes. Na tentativa de ajustar o tema e as personagens ao molde dessa perspectiva literária, o narrador ignora mesmo as relações históricas que poderiam indicar que Algemiro optou por essa posição devido a uma questão de adaptação e sobrevivência. Além disso, ao transformar o capataz em um vilão comezinho por ter abandonado o trabalho de “alugado” para se tornar capataz, o narrador relativiza os obstáculos que afastam os trabalhadores do movimento revolucionário, ao considerar que apenas a vontade pessoal e as tragédias sociais são suficientes para determinar o ingresso na militância. Dessa maneira, questões como instinto de sobrevivência, por exemplo, são ignoradas e o processo para se tornar um proletário consciente é apresentado como sendo algo simples e sem grandes obstáculos.

Além disso, no universo da exploração e da violência representado, a configuração de uma visão que, por um lado, rebaixa o indivíduo, cujo objetivo é a integração social pela via do trabalho e, por outro, eleva o trabalhador que deseja continuar ocupando a camada mais baixa da plataforma social, não apenas contraria o senso comum, mas também expõe uma fissura nessa concepção, afinal, o Sergipano que faz esse julgamento ainda não possui consciência política de classe – o que confirma a ingenuidade e a idealização do autor. Dessa forma, tem-se um autor/narrador que não demonstra preocupação com questões de ordem social mais complexas, para priorizar uma perspectiva estruturada fundamentalmente na dicotomia patrão/empregado com que conduz a narrativa. Sob essa óptica, Algemiro é tratado como pária, indigno mesmo de ódio, porque tal sentimento, nesse esquema engessado, é reservado somente à classe burguesa. Entretanto, não é somente Algemiro que é reduzido para caber nessa estrutura. Dentro desse método de composição, importa que todas as falhas morais de Honório não sejam analisadas e que não haja nenhuma reflexão crítica a respeito do epíteto “herói da tocaia e do cangaço”. Uma vez que o que interessa para a coerência interna do romance são as qualidades relacionadas à classe trabalhadora, todos os elementos que poderiam causar alguma desarmonia são ignorados.

No esquema armado pelo narrador comprometido com o discurso político, a valorização dada à repetição repercute ainda na forma interessada com que as instituições são representadas. Em *Cacau*, a Igreja católica, por exemplo, é vista como mais uma das

garantias à qual recorre o capitalismo a fim de legitimar a opressão, na medida em que as práticas religiosas e os seus representantes contribuem diretamente para o estabelecimento da alienação e para a manutenção da desigualdade. Em decorrência dessa associação, o catolicismo é configurado dentro do plano semântico que enquadra a Igreja no mesmo nível do engodo, do embuste, da falácia e do interesse. Basicamente, essa construção se estabelece de três formas. No uso do discurso indireto: “Sinval (...) me contava que eles obrigavam os operários a trabalhar de graça na remodelação da catedral (...) e aqueles que não se sujeitavam eram denunciados a meu tio, convidado frequente do jantar dos padres, que os despedia”<sup>115</sup>; por intermédio da fala de alguma personagem dentro do diálogo: “– É preferível ser pobre a ser rico e viver como esse miserável. De que servem eles? Só sabem furtar... E rezam. Rezam, acredite. Pretendem o céu. Talvez comprem mesmo um lugar por lá. Hoje se vende tudo”<sup>116</sup>; por fim, na forma como o autor descreve algum acontecimento relacionado à religião:

O padre, vestido de ouro e seda, nos metia inveja. Fazia depois um sermão bem falado. Afirmava que a gente devia obedecer aos patrões e aos padres. Que não se devia dar ouvidos a teorias igualitárias (a gente ficava morto de vontade para saber destas teorias). Ameaçava com o inferno aos maus, que se revoltassem. Oferecia o céu aos que se conformassem.<sup>117</sup>

No primeiro e no segundo casos, a repetição da ideia que concebe a Igreja e a religião como cúmplices da exploração praticada pelos patrões ocorre de forma indireta, já que a crítica é mediada pelo narrador que terceiriza essa função e apenas informa o posicionamento das personagens. No terceiro caso, a crítica é feita diretamente pelo narrador que, imbuído da consciência politizada no momento em que narra as suas memórias, é capaz de desnudar o caráter interesseiro do representante religioso, chamando a atenção para a extravagância de suas vestimentas e para a forma como utiliza a espiritualidade como método de manipulação, com a finalidade de anular a formação de uma possível consciência crítica, ao mesmo tempo que procura domesticar impulsos revoltosos. Para além do aspecto de verossimilhança que possa residir nessas descrições, no entanto, o procedimento adotado pelo narrador, baseado na recorrência do uso da repetição, pode produzir um efeito alegórico e caricato que compromete o estatuto da

---

<sup>115</sup> *Op. cit.*, p.21.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p.32-33.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.92.

“verdade” defendido pelo autor. Exemplo disso pode ser visto na relação estabelecida entre a Igreja e a descrição dos filhos dos trabalhadores:

Possuíam uma vaga ideia de Deus, um ser assim como o coronel, que premiava os ricos e castigava os pobres. Cresciam cheios de superstições e de feridas. Sem religião, sentiam um inimigo no padre. Odiavam-no naturalmente, como odiavam as cobras venenosas e os filhos pequenos dos fazendeiros<sup>118</sup>.

Engendrada a partir de um critério compatível com a intenção do romancista, a imagem da instituição religiosa capturada pelo narrador também sucumbe à perspectiva estática de representação. O fatalismo com o qual é elaborado o relacionamento das crianças pobres com a divindade e com a religiosidade faz com que a repulsa à religião católica seja interpretada como um sentimento nato, próprio da natureza do indivíduo pobre e não como uma construção que se desenvolve gradualmente, à medida que esse indivíduo vai adquirindo a capacidade de compreender o funcionamento das estruturas sociais. Analisando como a religiosidade afeta esse grupo de pessoas, o narrador reproduz a mesma fórmula utilizada para descrever a revolta de Sinval: a imagem de um Deus que, invariavelmente, favorece os ricos e prejudica os pobres, associada à presença dissimulada e interesseira de seus representantes oficiais. Para reforçar a ideia de desprezo, a figura do padre é diretamente associada à imagem das cobras e dos filhos pequenos dos fazendeiros. Semelhantemente ao tratamento dado pelo narrador ao lumpemproletariado, na caracterização de Algemiro, a representação da Igreja, em *Cacau*, sugere que na forma como o autor acomoda as relações sociais na estrutura da obra não há espaço para modulações. A presença do duvidoso e do questionável no *modus operandi* do cristianismo e a sua efetiva participação no processo de formação da desigualdade na sociedade brasileira fazem parte de uma realidade há muito conhecida; no entanto, mesmo as engrenagens de uma instituição controversa estão sujeitas ao dinamismo que rege todas as coisas, de modo que julgar apenas uma face do problema, em uma obra literária, compromete a qualidade da representação. Além disso, a ideia de um trabalhador pobre que já nasce com um grau de compreensão pronto e uma visão de mundo estabelecida parece ser algo que só faz sentido dentro de uma perspectiva comprometida com a idealização, porque, no caso em questão, o que se sobressai no nível

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.88.



formal é a ausência de elementos reais que justifiquem as razões do estranhamento à religião.

De forma contrária à proposta de Amado, o mesmo tema é tratado com significativas nuances por Gorki, em *A mãe*. Neste romance, o processo de aquisição de consciência de classe de Pélagué também passa pelo enfrentamento à religião, o qual pode ser considerado como um dos elementos utilizados pelo narrador para aquilatar o grau da transformação operada na personagem. À abertura da narrativa, a caracterização do comportamento de Pélagué enfatiza a profunda influência que o catolicismo ortodoxo russo exerce sobre o caráter e o temperamento da personagem que, nesse momento inicial, possui uma natureza essencialmente passiva e resignada – revelando total concordância às condições históricas e culturais daquele país. Em um dos momentos em que presencia uma conversa sobre religião e política entre Pavel e Ribine, em que os dois fazem severas críticas a essas instituições, ela diz:

– Sejam mais prudentes, falando de Deus! – disse resumidamente, mas com obstinação. – Façam o que quiserem, mas...

E tendo tomado a respiração, continuou com mais vigor:  
– Mas em que me hei de apoiar, no meio dos meus desgostos, eu que estou velha, se me tirarem o meu Deus? Seus olhos encheram de lágrimas. Com as mãos trêmulas, continuou lavando a louça.<sup>119</sup>

A motivação da intervenção de Pélagué, de cunho menos religioso do que pessoal, deriva da condição experimentada por muitos indivíduos pobres, os quais encontram na relação estabelecida com as divindades e, por extensão, com os seus representantes, formas quase exclusivas de amparo e consolo, já que inexitem formas outras de suporte e remediação. Nesse momento de completa alienação política, a protagonista, sob a óptica marxista defendida pelos escritores proletários, comporta-se como um autêntico “sujeito ingênuo”, pois deposita no universo espiritual as suas esperanças e as suas perspectivas de mudança, o que, evidentemente, está de total acordo ao estágio inicial em que se encontra. Como resposta a essa intervenção, o narrador, a fim de assegurar a verossimilhança na transformação que será operada na personagem, propõe o seguinte diálogo:

---

<sup>119</sup> *Op. cit.*, p.60.

– Eu não falava, de maneira alguma, do Deus bom e misericordioso no qual a senhora acredita, mas sim daquele com que os padres nos ameaçam como se fosse um flagelo, e em nome do qual exigem que a maioria dos homens se submetam à vontade malévola de alguns.

– Exatamente! Isso que é! – exclamou Ribine batendo com o dedo na mesa. – Transformaram até Deus. Os nossos inimigos lançam mão de tudo para nos abater.<sup>120</sup>

Está contida nas falas de Pavel e de Ribini, personagens que se encontram em um estágio avançado da consciência de classe, a mesma crítica à Igreja feita pelo narrador de *Cacau*, inclusive, aqui também pode ser visto o uso de ameaças como forma de manipulação. No romance de Gorki, no entanto, o problema não é analisado de forma unilateral, o que confere maior complexidade à trama e às personagens, uma vez que o processo de transformação de Pélagué até chegar à maturidade intelectual é concebido como blocos bem definidos que se diferenciam à medida que a personagem se desenvolve e não como uma caracterização preestabelecida e imutável. Além disso, o narrador não deixa de sublinhar a maturidade crítica de Pavel que, enfatizando o pronome indefinido *alguns* em sua fala, humaniza a classe religiosa e demonstra possuir consciência de que nem todos os padres são maus. Conforme avança a narrativa e o processo de conscientização de Pélagué vai sendo concluído, o narrador aponta a mudança de sua perspectiva com relação à religião:

Também via abundância em toda a terra, ao passo que o povo jazia na miséria, vegetando, a bem dizer, esfomeado, no meio de incomensuráveis riquezas. Nas cidades, via os templos abarrotados de ouro e prata, inúteis a Deus, enquanto fora nos átrios, os necessitados tiravam na vã expectativa de uma esmola que não vinha. Aquele espetáculo era-lhe já conhecido: as igrejas opulentas, as vestes bordadas dos padres, as mansardas dos pobres e os seus asquerosos farrapos; mas nesse tempo tudo lhe parecia natural; porém no presente considerava tal estado de coisas ofensivo aos pobres; aos quais ela bem o sabia, a religião era mais necessária aos ricos<sup>121</sup>.

De forma diferente do comportamento manifestado pela personagem durante o primeiro estágio do processo de transformação, em que a sua visão sobre a religião é expressa por meio do discurso direto, agora, o narrador se apoia no discurso indireto livre

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.60-61.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p.212-213.

para testificar a maturidade adquirida pela protagonista, evidenciando, dessa maneira, a comunhão que há entre as duas vozes. Sob o ponto de vista da leitura que compara as duas obras, ao ceticismo nato de Colodino e à indiferença de Sergipano, é possível contrapor o gradual desencantamento de Pélagué em sua investigação sobre o funcionamento da dinâmica das instituições religiosas. Assim, a atuação da mãe de Pavel como porta-voz do argumento outrora criticado por ela mesma revela a presença da modulação utilizada pelo romancista na configuração estética da personagem, cuja performance se associa ao desempenho do narrador em terceira pessoa, singularizado como o precursor do discurso ideológico, confirmando, no nível temático, a aquisição da consciência política de classe. O confronto entre os procedimentos formais utilizados por Gorki e por Amado mostra, portanto, como a repetição de uma mesma ideia, sem a observação das possíveis contradições existentes nela, pode prejudicar não apenas a verossimilhança da obra, mas também causar rachaduras na estrutura da composição, o que deixa a obra sujeita à simplificação propagandística e panfletária.

Além disso, no que diz respeito à relação entre religiosidade e prostituição, o comportamento engajado do narrador amplia ao máximo, mediante a função pedagógica designada à repetição, a aparência contraditória que há na postura das prostitutas que, mesmo desprezadas e marginalizadas, sustentam a crença no catolicismo e mantêm relações com as instituições religiosas<sup>122</sup>. Entretanto, na configuração estética da crítica feita à religiosidade, o posicionamento do narrador nem sempre comparece de forma explícita; por vezes, é revelado em uma organização subjacente aos elementos literários que estruturam a obra, como ocorre na composição da tragédia de Magnólia, por exemplo.

---

<sup>122</sup> Em *A mãe*, a oposição entre religião e revolução é mesmo declarada no texto, à medida que a consciência de classe de Pélagué vai sendo definida. Após o julgamento que sentencia o destino de Pavel aos trabalhos forçados na Sibéria, diz a protagonista: “– É como se para todos nós tivesse nascido um novo Deus! Tudo para todos, todos para tudo, a vida inteira em um só, em cada um, a vida inteira! E cada um para a vida inteira! É assim que eu compreendo; é para isso que vós todos andais pela terra, eu bem o vejo! Em verdade, todos sois camaradas, todos sois da mesma família, porque todos sois o filho da mesma mãe; a verdade! Foi a verdade que vos gerou e pela sua força que viveis!” *Op. cit.*, p.342. No fim do romance, quando o processo de conscientização está finalizado e rompida a dependência que tinha do filho, o conceito dessa nova “verdade” é pronunciado pela protagonista em um contexto que evidencia a práxis do movimento revolucionário: “Por trás da aglomeração, Pélagué avistou o espião acompanhado por dois guardas. Deu-se pressa em distribuir os últimos maços, mas, quando a sua mão chegava mais uma vez à mala, sentiu o contato de outra mão. – Levem tudo! Levem tudo! – disse ela, curvando-se. – Para transformar esta vida, para libertar todos os homens, para os ressuscitar dentre os mortos, como eu ressuscitei, nasceram criaturas filhas de Deus que andam a semear pelo mundo a verdade santa. Operam em segredo, pois, como sabem, ninguém pode dizer a verdade sem que seja logo percebido, sufocado, atirado para um cárcere, mutilado! A verdade da existência e a liberdade são inimigas para todo o sempre irreconciliáveis que nos governam, daqueles que nos oprimem. E são crianças, crianças puríssimas e luminosas que anunciam a verdade a vocês. Graças a elas, há de chegar, enfim, às nossas miseráveis existências, há de vir acalantar-nos e confortar-nos; há de libertar-nos da opressão das autoridades e de todos os que lhes venderam a alma! Creiam!” *Ibidem*, p.347.

No capítulo “Acarajé”, que descreve a festa de São João na casa de dona Júlia, mãe de Magnólia, é possível identificar uma sequência de fatos que sublinha as relações existentes entre a violência, a alienação e a religião, as quais circunscrevem a caracterização da personagem. O início do assédio que resultará na ruína moral e social de Magnólia é testemunhado pelos olhos impassíveis da divindade: “a imagem de São João na sala, entre duas velas”<sup>123</sup>. No capítulo seguinte, “Direito Penal”, a referência à imagem do santo aparece em dois momentos distintos: primeiro, entre duas velas apagadas, acompanhando o avanço das investidas do filho do coronel; em seguida, com a concretização do ato sexual e o flagrante de Colodino, no fim capítulo, o qual é concluído pela dura sentença do narrador: “a rua da lama engoliu Magnólia e o quadro de São João”<sup>124</sup>.

Na condução desse caso, o narrador vai deixando pistas na narrativa que insinuam a falibilidade da religião e reforçam a falta de compreensão que ele tem a respeito da crença dessas mulheres. Seguindo o didatismo proposto pelo autor, a forma como a história é desenvolvida lança luz para o fato de que o santo foi testemunha da desgraça de Magnólia desde o início e, apesar de sua devoção, não promoveu qualquer ação para impedir a tragédia. Esse artifício é importante porque, diferentemente de outros momentos da narrativa em que narrador e personagens emitem críticas objetivas e declaradas às instituições religiosas, aqui há uma elaboração estilística para reiterar a mesma ideia: a salvação reside na revolução e fora dela não existem outras possibilidades.

Ainda, a reação de dona Júlia diante da perdição da filha é outra forma encontrada pelo autor para representar a resignação do pobre, ao mesmo tempo que reitera sua crítica à religião. Antes do ocorrido, ela diz para Osório: “Deus te acompanhe”<sup>125</sup>; depois do defloramento, diz para Magnólia: “Deus te amaldiçoe, cadela”<sup>126</sup>. A ironia do narrador, ao usar expressão semelhante, mas com objetivos diferentes, para pessoas de classes sociais diferentes, revela exatamente a hipocrisia e o utilitarismo da religião, apontados pelo autor.

## 2.5. As construções ideológicas do narrador

---

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p.123.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.133.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.130.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.139.

De modo semelhante ao desenvolvido nos romances que lhe serviram de inspiração, a fatura de *Cacau*, com as variações devidas, obedece a um procedimento formal que, no processo de materialização das memórias do narrador, faz com que o discurso ideológico ocupe o primeiro plano narrativo. Ao escolher um narrador em primeira pessoa, Jorge Amado confere à personagem a responsabilidade ética de atuar como um porta-voz da mensagem que deseja comunicar, qual seja: a figuração de um recorte histórico-temporal que singulariza as vicissitudes enfrentadas pelos trabalhadores em uma situação específica de condicionamento e de exploração. De uma perspectiva que contraria um dos principais pressupostos da literatura proletária, no entanto, a opção não recai sobre um indivíduo que possui no operariado as suas origens; o narrador escolhido é um jovem educado, relativamente articulado, e com declaradas raízes na classe burguesa. O caráter problemático que reside nessa opção já havia chamado a atenção de alguns críticos à época em que o romance foi publicado. Manuel Bandeira, por exemplo, em uma análise sobre *Cacau* feita para o jornal *Diário de Notícias* diz o seguinte:

(...) proletário ou não, *Cacau*, como romance é muito defeituoso. Mal colocado no seu primeiro arcabouço, porque aquele rapaz pequeno burguês que vira trabalhador de enxada e mais tarde vem a escrever o romance é de todo inaceitável. Não viraria trabalhador de enxada, e se porventura o fizesse, não escreveria de maneira requintada, apesar de todos os palavrões, em que se exprime Jorge Amado. Quem escreve a gente sente que é sempre Jorge Amado, que passou algum tempo em Ilhéus para observar, como de fato, observou muito bem, a vida dos pobres cacauzeiros. Esse, o vício fundamental do livro.<sup>127</sup>

Para além da forma irregular, e por vezes inverossímil, com que é tratada a transformação de Sergipano em “trabalhador de enxada”, um dos problemas estruturais do livro, segundo o poeta modernista, é a perspectiva memorialística do narrador-personagem que não consegue se desprender do ponto de vista do romancista pequeno-burguês, apesar de, a todo o tempo, reivindicar para si uma dicção “proletária”. O Sergipano-autor que reconstrói as experiências vividas é um operário que, após ter trocado o trabalho nas roças de cacau pela tipografia em um jornal no Rio de Janeiro, tornou-se um intelectual intimamente associado à vida proletária e, por essa razão, julga possuir as condições necessárias à realização da tarefa literária. Se, por um lado, essa

---

<sup>127</sup> BANDEIRA, Manuel. “Impressões Literárias”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 ago, p. 20, 1933.

nova condição figura um contraponto à imagem academicista do “intelectual das letras” que ocupava os ambientes literários com obras intelectualizadas – como os bacharéis de Direito dos quais faz parte Osório, o filho do coronel, por exemplo –, por outro, a posição ocupada por Sergipano faz dele um membro diferenciado do proletariado, capaz de despertar em sua classe, por meio da instrução, a consciência política necessária para o combate à exploração. Ainda que a caracterização do “burguês proletarizado” que escreve sobre a classe trabalhadora sugira uma aparência de contradição aos limites impostos pelo romance proletário, em certo sentido, estabelece uma estrutura mais verossímil que aponta para a dificuldade de seguir as regras do gênero: dentro da configuração proposta por Jorge Amado, qual outro trabalhador estaria qualificado para representar a vida nas fazendas de cacau, com vistas à denúncia social?

Apesar de o romancista se apropriar de vários recursos próprios da linguagem literária, não se pode negar que os efeitos produzidos em *Cacau* estão distantes das tendências formais dos círculos literários da época. Disso decorre que, a fim de tornar fidedignos os fatos narrados, Jorge Amado adota uma estrutura objetivista de composição, na qual o jogo linguístico-narrativo se sustenta sobre a elaboração de períodos curtos, na ausência de construções sintáticas complexas e no predomínio de diálogos que exibem o modo característico de falar de um indivíduo sem instrução, por exemplo. Sob a óptica metaliterária que atravessa o livro, também a perspectiva do narrador, no processo de escritura do romance, privilegia o método baseado no “mínimo de literatura”, como forma de instrução política:

Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário, tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas assim mesmo o meu vocabulário continua reduzido...<sup>128</sup>

O depoimento de Sergipano nos momentos finais da narrativa reforça o ponto de vista do autor e chama a atenção para a valorização do “vocabulário reduzido” como elemento fundamental para que a obra alcance o efeito desejado junto à massa de trabalhadores. Ao fazer uso desse método de composição, Jorge Amado se associa às orientações do “estatuto de verdade” do romance proletário, largamente preconizadas

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*, p.140.

por Michael Gold em suas publicações literárias e na própria composição de *Judeus sem dinheiro*.

Entretanto, é possível acreditar que a observância indiscriminada a esses pressupostos pode conduzir os escritores a um efeito não desejado, como a reprodução de preconceitos, por exemplo, pois, há uma larga distância entre os questionamentos feitos à importância dada ao hermetismo na literatura e a concepção de uma linguagem simples que replica estereótipos no nível da composição. Em *Cacau*, a complexidade dessas relações pode ser observada na forma como o narrador apreende e descreve os distintos universos que acomodam a existência dos trabalhadores e a vida dos membros da burguesia, por exemplo. Conforme visto, no segundo capítulo do romance, “Infância”, é apresentada a vida pregressa do protagonista, antes de se transformar em trabalhador alugado. Dentro da estrutura armada pelo romancista, a origem de Sergipano, vinculada à moral burguesa, fornece o argumento que explica por que, entre os companheiros, ele é o único que possui condições para analisar e, posteriormente, interpretar, a condição da classe trabalhadora de forma politizada. Contudo, para além da caracterização da origem da personagem, a estrutura formal do capítulo destoa do conjunto da obra, na medida em que utiliza recursos estilísticos e uma articulação narrativa que não são vistos em outras partes do romance, sobretudo para tratar da mãe e do pai do protagonista, descritas de forma mais romantizada e menos naturalista:

Papai, quando vinha da fábrica, me fazia sentar sobre os seus joelhos e me ensinava o ABC com a sua bela voz. Era delicado e incapaz, como diziam, de fazer mal a uma formiga. Brincava com mamãe como se ainda fossem namorados. Mamãe, muito alta e muito pálida, as mãos muito finas e muito longas, era de uma beleza esquisita, quase uma figura de romance. Nervosa, às vezes chorava sem motivo. Meu pai tomava-a então nos seus braços fortes e cantava trechos de músicas que faziam com que ela sorrisse. Nunca ralhavam conosco. Depois que ele morreu, mamãe passou um ano meio alucinada, jogada para um canto, sem ligar aos filhos, sem ligar às roupas, fumando e chorando. Tinha ataques por vezes horríveis. E enchia de gritos dolorosos as noites calmas do meu Sergipe.<sup>129</sup>

O posicionamento ideológico – e ao mesmo tempo irônico – do narrador se consuma no reconhecimento de que, para tratar da descrição de membros da classe burguesa, não há problemas em usar recursos que se aproximem dos métodos convencionais de representação. O uso de adjetivos carregados de significados positivos

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p.16-17.

adorna a relação amorosa dos pais com adereços que simbolizam amor, cumplicidade e dependência, em uma perspectiva idílica de caracterização que, tomando de empréstimo aspectos do fatalismo romântico, é atravessada pela morte e pela dor da separação. A construção poética com a qual o narrador fecha o fragmento, “E enchia de gritos dolorosos as noites calmas do meu Sergipe”, constituída por imagens antinômicas, aproxima ainda mais o narrador desse universo, devido à ênfase dada ao pronome possessivo “meu” que sublinha a subjetividade do sentimento descrito.

A leitura do capítulo “Infância” sob esse viés permite que seja aventada a hipótese de que o narrador, intencionalmente, mobiliza elementos linguísticos e estilísticos para criar uma atmosfera que mais se aproxima do “estatuto ficcional” da tradição romanesca – uma vez que se ocupa com a representação da intimidade de uma família burguesa –, para valorizar, posteriormente, na descrição do trabalhador, a “literatura de verdade” contida na perspectiva que enforma a literatura proletária e que orienta a narrativa. A diferença que reside no olhar que observa e descreve a mãe, esposa de um dono de fábrica de tecidos e naquele que constrói Magnólia, trabalhadora da plantação de cacau, pode realçar o contraponto: “Mamãe, muito alta e muito pálida, as mãos muito finas e muito longas, era de uma beleza esquisita, quase uma figura de romance”<sup>130</sup>; “Magnólia era bonita, sim. Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes (...) Seios fartos que muitas vezes apareciam sob o rasgão do vestido velho”<sup>131</sup>. O estatuto ficcional, supostamente rechaçado pelo narrador em seu processo de composição, relaciona as mãos finas e longas da mãe a uma figura de romance e é imediatamente rebaixado pela descrição que julga as mãos calosas de Magnólia como um elemento descritivo que jamais seria utilizado por um escritor de romances que desconhece aquela realidade.

O confronto entre essas duas caracterizações evidencia o caráter especial do narrador que, devido às suas experiências, possui legitimidade para tratar de universos significativamente distintos. Não se pode deixar de considerar, no entanto, os problemas que residem no método que atribui exclusivamente ao simplismo a responsabilidade de representar a natureza e o comportamento do indivíduo pobre, obedecendo a uma forma de expressão que pode resultar em uma representação precária e esquemática, que reflete um certo nível de preconceito em relação a essa classe que é, invariavelmente, descrita

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.56-57.



como um grupo sem complexidade e sem profundidade<sup>132</sup>. Nesse sentido, não parece ser casual o fato de o olhar do narrador valorizar, sob uma perspectiva naturalista que revela um certo apelo sexual, as partes do corpo de Magnólia, no ato que descreve as suas características físicas. Além da figura da mãe, o mesmo modelo é utilizado para elaborar a caracterização de Mária, a filha do patrão, com a proposição de um composto no qual os aspectos físicos são selecionados para confirmar a beleza virginal da moça branca rica, por meio do uso de superlativos e linguagem poética: “(...) os olhos claros e os cabelos loiríssimos e crespos, balançados pelo vento fino que curvava o milhoal”<sup>133</sup>.

No desenvolvimento da forma defendida pela estética proletária em busca da “literatura da verdade”, entretanto, a linguagem crua utilizada por Amado para tratar do trabalhador não parece ser apenas opção pelo grotesco em seu aspecto de negatividade, pois, para a concepção do romance, essa postura não é negativa, de fato. A crueza e a fealdade reservadas à composição do pobre despontam como elemento que confere mais realidade e fidelidade à narrativa, na medida em que, para esse projeto estético, a escrita sem acabamento adquire uma conotação positiva. O conflito e o estranhamento se

---

<sup>132</sup>A respeito da relação estabelecida entre a caracterização do trabalhador e o estatuto de verdade da representação, desenhada por Jorge Amado em *Cacau*, é relevante trazer para a análise uma crítica feita por Lúcia Miguel Pereira, em 1934, em um artigo no suplemento literário do jornal *Gazeta de Notícias*: “Acato muito Jorge Amado para supô-lo capaz de descer à pornografia, mas não posso admitir que literatura proletária seja exposição de grosserias. Mesmo porque isso seria desconhecer a unidade integral de que fala Baudelaire, seria ver o povo apenas por um prisma, seria diminuí-lo. Sem dúvida, ninguém espera, nem pode esperar, de um operário requintes de linguagem e elegância de maneiras, mas ele não se exprime só por palavras, não é um indivíduo completamente descontrolado. A campanha a seu favor, dando dele uma visão unilateral, forçando a nota, não do sofrimento, mas do sofrimento revoltado, é contraproducente. A mística populista, vendo a massa e não o indivíduo, dá ao trabalhador uma imagem falsa. Há nele um fundo de doçura, uma necessidade ingênua de beleza, de ideal, quase de pureza, de que se esquecem os seus idólatras no seu empenho de lhe descobrir a amargura, a revolta. Elas existem e nem poderiam deixar de existir. Mas são uma face, apenas, a face que apresentam as multidões, sobretudo, cuja psicologia é muito diversa do individual” (PEREIRA, Lúcia Miguel. “Livros”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 out. 1934, p.16). A crítica de Lúcia Miguel Pereira também é importante porque provocou uma resposta de Jorge Amado, no mesmo jornal, duas semanas depois da publicação do texto da romancista. A réplica de Amado, embora não responda aos questionamentos de Pereira, no que se refere à composição das personagens, traz importantes esclarecimentos sobre o ponto de vista do escritor baiano a respeito dos “romances intencionais”: “Acho que em qualquer lado que o indivíduo se encontre hoje tem que lutar pela sua causa. Ruiu a torre de marfim dos escritores de antes da guerra. O intelectual de hoje ou se compromete com o proletariado para a luta em reivindicação dos oprimidos ou defende com unhas e dentes a sociedade capitalista que agoniza. Desapareceu o homem sem partido. Hoje ele é tão raro como um animal pré-histórico. Desapareceu, por consequência, a literatura desinteressada. Os intelectuais que não estão de um lado, estão do outro. Impossível existir o indiferente. Como impossível é existir o livro sem finalidade. Mesmo porque quem não está com o proletário está contra ele. (...) Continuar apesar de saber que nunca serei um escritor operário. Pequeno burguês, com os vícios de origem, não possui a grande poesia, a grande pureza, a força que hoje, no mundo, só tem o proletariado revolucionário. (...) É evidente que os nossos livros, volumes de pequenos burgueses que aderiram ao proletariado, podem ser ingênuos e falhos. Apesar de tudo, eles falam uma linguagem nova e verdadeira. Com todos os palavrões eles dizem verdades duras de ouvir”. (AMADO, Jorge. “Sobre romance intencional”. *Jornal Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1934).

<sup>133</sup> *Ibidem*, p.95.

estabelecem porque o leitor se depara com um método em que a ação de rebaixamento visa edificar o rebaixado e não o oposto; isto é, Magnólia é positivada pelo narrador por possuir características que não são valorizadas pelo senso comum. Contudo, como o conjunto da obra adquire autonomia, o que se vê é a confirmação desse rebaixamento, pois a literatura destina certos recursos estilísticos a uma classe em especial, enquanto os nega a outra.

No esquema estabelecido pelo narrador, a recorrência de temas e o predomínio de certos procedimentos formais estão ajustados à busca da “verdade” que orienta o romancista em seu projeto de “contar como vivem os trabalhadores nas fazendas de cacau”. Nesse sentido, o apelo ao método descritivo naturalista, em uma versão ainda mais simplificada, encontra correspondência na perspectiva denotativa com que os fatos são conduzidos no fluxo narrativo, em uma clara oposição à “literatura intelectualizada” que, segundo o narrador, ignora, em nome do acabamento formal, a real situação dos trabalhadores. Na forma como são organizadas as relações, essa situação adquire um caráter metalinguístico em um diálogo entre Sergipano e Mária, a filha do coronel:

No outro dia, entreguei o impresso a Mária.  
– A senhorita deixou cair isso ontem.  
– E só me entrega hoje?  
– Esqueci no bolso.  
Ela tomou do papel e leu. Reconheceu:  
– Pedido de colaboração para um anuário daqui. Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda...  
– Boa ideia.  
– ... das festas, da beleza das roças, da vida boa vocês...  
– Boa?  
– E então, é má?  
– É péssima.  
– Vocês têm casa, comida, roupa e saldo.  
– Raras vezes.  
– Acham isso pouco?  
– Bastaria à senhorita?  
– Você é ousado. Com que direito me interroga?  
– A senhorita vai escrever sobre a nossa vida e eu não quero que a senhorita seja desonesta.  
– Procure seu lugar...  
– Se esse anuário publicasse, eu também ia escrever uma coisa sobre a nossa vida.<sup>134</sup>

Recorrendo ao recurso dialógico, o autor imprime marcas positivas e negativas na relação estabelecida entre Mária e Sergipano para que o caráter da personagem seja

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p.112-113.

revelado por meio da formalização de suas intenções no ato da fala. Na filha do coronel, a negatividade se manifesta nas ações dissimuladas evidenciadas pela oposição que há entre os maus tratos reservados aos trabalhadores no cotidiano e a desfaçatez com a qual idealiza a relação patrão/empregado em uma descrição de uma matéria jornalística. A caracterização apresenta, ainda, uma contraposição entre as duas personagens: ambos vieram de estratos sociais semelhantes, mas ele, pela *práxis*, foi elevado à categoria ética do sujeito consciente e revolucionário; ela, ao contrário, mantém-se como sujeito ativo da burguesia que reproduz os vícios dessa classe. Além disso, ao declarar que “A senhorita vai escrever sobre a nossa vida e eu não quero que a senhorita seja desonesta”, Sergipano reproduz uma crítica que, para além das convicções ideológicas do autor da obra, faz parte de toda a militância política que se dedica à estética proletária na literatura e nas artes em geral, a qual vê na reprodução da vida do trabalhador feita pelas lentes de um interlocutor burguês uma incompatibilidade não só política, mas também estética.

Para que um apontamento tão relevante para o programa ideológico no qual a obra está inserida não ficasse restrito ao universo de um simples diálogo, o narrador já havia chamado para o primeiro plano da narrativa a figuração da vida de uma personagem secundária, associando a sua participação à realidade dos demais trabalhadores, sem deixar de incluir a crítica ao estatuto literário oficial: “A história de Sinhá Margarida seria chamada pelos escritores de horrorosa tragédia, se escritores viessem às roças de cacau”<sup>135</sup>. Na fala de Sergipano direcionada à filha do coronel e na forma irônica com que introduz a história de Sinhá Margarida no fluxo narrativo, o autor chama a atenção para o fato de que é o proletário o único agente autorizado a representar a vida e as tragédias do trabalhador. Tal postura não deixa de revelar o caráter irônico e provocativo dessas convicções, uma vez que o próprio Jorge Amado estava muito distante dessa posição social, sem que essa condição fosse motivo que o impedisse de tratar de temas relacionados ao proletariado. Independente disso, a determinação que relaciona a produção literária sobre a classe trabalhadora diretamente a essa classe social é o ponto para o qual convergem os pressupostos formais vistos no didatismo do romance proletário. Uma prova disso é a íntima relação que possuem essas passagens de *Cacau* com a análise que o narrador de *Judeus sem dinheiro* faz sobre a escritura da pobreza:

Os percevejos emitem um cheiro peculiar, enjoativo; é o cheiro da pobreza. Arrastam-se lenta e pomposamente,

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.82-83.

empanturrados de sangue, e o contato, o cheiro desses inúteis arrepiam os nervos de nojo. (Os percevejos são imediatamente relacionados pelas pessoas à ideia de pobreza. Já existe um número suficiente de mentirosos escrevendo de modo comportado e superficial na América. Estou escrevendo um livro sincero acerca da pobreza. Vou mencionar os percevejos).<sup>136</sup>

A intervenção feita por Gold, especialmente isolada pelo uso dos parênteses para acentuar a importância do significado do que é dito, possui a mesma finalidade que os comentários feitos pelo narrador de *Cacau*, e relaciona a descrição de elementos associados à pobreza diretamente à verdade da matéria narrada. A retórica combativa identificada no modo como os dois escritores defendem o método descritivo utilizado reproduz a ideia de que, em se tratando da representação do trabalhador pobre, as formas mobilizadas pelo escritor proletário carregam a verdade, enquanto aquelas utilizadas pelo escritor que não se relaciona organicamente com essa classe são produto fictício. A rigidez contida nesse raciocínio, obviamente, não produz efeitos consistentes nem mesmo nas obras produzidas por esses escritores: assim como ocorre com o percurso acidentado de Mike, em *Judeus sem dinheiro*, as próprias escolhas formais de Jorge Amado impedem que o esquematismo do romance proletário seja predominante em romances como *Cacau*, *Suor* e, de forma ainda mais amplificada, *Jubiabá*.

De acordo com as sugestões de leitura apresentadas no decorrer desta análise, é possível verificar a proximidade que há entre *Cacau* e o modelo de romance proletário considerado como “autobiografia ficcional”, cujo procedimento formal é sustentado pela representação do percurso de um protagonista em processo de conscientização política, que compartilha com elementos diversos da classe trabalhadora as mesmas vicissitudes e intempéries. Seguindo esse modelo, a fatura do romance de Jorge Amado desdobra as experiências dos trabalhadores, subjacente às experiências do protagonista, a partir de artifícios estéticos variados, marcados e remarcados pelo uso constante da repetição: o método comparativo que estabelece rígidos limites que separam os pobres dos ricos; as dicotomias derivadas dessa clivagem e que se espalham na narrativa produzindo formas outras de comparação; a concepção estática da desumanização do trabalho; a configuração das personagens condicionada ao programa ideológico que sustenta a obra etc. Esses elementos constitutivos que indicam a sujeição do modo como a fatura da obra é elaborada à proposta propagandística do romancista são, no entanto, tratados no capítulo

---

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p.55-56.

“Alugado” de forma peculiar. Essa parte da narrativa, na qual prevalece o tempo do enunciado, inicia-se com a chegada de Sergipano em Ilhéus e é organizada de modo a acentuar a pobreza extrema que reduz o ser humano à aceitação da condição de trabalhador “alugado”:

O cacau nesse ano começara a cair e não estava muito fácil arranjar emprego. Eu batera em várias portas sem resultado.

– Não há serviço.

A resposta dançava junto dos meus ouvidos. No dia em que saí da pensão de d. Coleta andei atrás de serviço. Os coronéis recusavam. A safra ainda não começara e havia fartura de trabalhadores. E olhavam para mim como para um inimigo que os fosse roubar.

Cidade pequena, eu rodei por todas as ruas. Acostumara, por assim dizer, com a fome. Olhava para as raras pessoas que ainda perambulavam pela cidade, com um ar de espanto. Às vezes elas me olhavam também. Eu sorria confuso, quase com vergonha de ter fome<sup>137</sup>.

À ausência de serviço, ao alto contingente de mão de obra em disponibilidade e à fome, fatores sociais de natureza concreta e factível, o narrador adiciona ainda outro elemento, de ordem subjetiva, que expõe a situação-limite de pobreza extrema, responsável por aniquilar a dignidade do trabalhador: a perda da vergonha, sentimento este que pode ser compreendido como um dos últimos resquícios capazes de assegurar ao indivíduo a autopreservação. Ao relacionar esses elementos à condição de abandono experimentada pelo protagonista, não parece ser fortuito que, nesse capítulo, haja uma clara identificação com a situação vivenciada por Mike, no capítulo “À caça de emprego”, de *Judeus sem dinheiro*:

Na porta de cada fábrica, havia sempre uma multidão de rapazes, latindo como cães sem dono e se empurrando. Eu concorria com eles. Digladiávamos uns com os outros e como lacaios servis ficávamos em posição de sentido ante os olhos do patrão, pobres escravos urbanos que éramos. (...) Eu sempre me levantava às seis e meia da manhã. Às sete já estava na rua. Havia sempre centenas. Os pretendentes, porém, eram milhares. A cidade, um formigueiro de homens sem rumo, atordoados e tão famintos de trabalho quanto eu.<sup>138</sup>

Em ambas as cenas, a perspectiva de denúncia que motiva os narradores reforça a proporcionalidade existente entre a humilhação a que o trabalhador precisa se submeter para conseguir uma colocação profissional e a crueldade que há no paradigma que justifica a baixa remuneração pelo excesso de mão de obra disponível. Além disso, a

---

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p.29-30.

<sup>138</sup> *Op. cit.*, p.227.

degradação é ainda mais acentuada quando o homem é colocado ao mesmo tempo na posição de “caçador” que precisa, com engenhosidade e esforço, articular-se para garantir minimamente a subsistência, e de animal que disputa com outros semelhantes as rebarbas daqueles que se mantêm no poder e ditam as regras do jogo. Segundo esse ponto de vista, a busca por uma colocação no mercado de trabalho pode ser considerada como um dos componentes que constituem a formalização da humilhação e da exploração do trabalhador que endossa as injustiças impostas pela sociedade capitalista.

Nessa parte do texto, do ponto de vista formal, a representação da humilhação chega para o leitor por meio da representação da vivência da personagem e adquire o nível da experiência de fato. Ao contrário do capítulo “Infância”, em que é narrado o declínio da família com distanciamento temporal, aqui prevalece o tempo do enunciado e o leitor tem a impressão de que a personagem está experimentando aquelas provações no momento em que são narradas. Como forma de acentuar os efeitos deletérios da fome em contraponto à falta do que comer, todo o capítulo é preenchido por imagens que dizem respeito ao campo semântico da alimentação, da comida: o sarapatel suculento da pensão em que Sergipano passa os primeiros dias, os pães e os biscoitos da padaria, o sanduíche, o almoço. A objetividade com a qual essas construções são estabelecidas é mobilizada pelo autor de modo a acentuar o caráter de denúncia do romance, no entanto, a intenção panfletária subjacente à literatura proletária rompe a simplicidade da descrição e faz com que o narrador se desloque da descrição do real para o fantástico, por meio da narração de uma alucinação provocada pela fome:

A noite cobria a cidade. Ficou apenas o pisca-pisca das lâmpadas elétricas. Detive-me junto a uma padaria. Molecotes e empregados entravam e saíam com embrulhos de pães e biscoitos. Eu entrei também. E quedei-me olhando o imenso monte de pão que subia pela parede até tocar na imagem de São José, padroeiro da Pastelaria X do Problema. Pensei em Jesus multiplicando os pães. Mas logo depois não via mais Jesus. Via a fome. E a fome com os cabelos de Jesus e os seus olhos suaves. A fome multiplicava os pães, enchia a pastelaria toda, deixando um canto apenas para o empregado. Após multiplicar, dividia. A fome tinha agora um manto de juiz e a mesma expressão terna de Jesus. E dava os pães todos aos ricos, que entravam em procissão com notas de cem mil-réis nos dedos com anéis e mostrava um grande pedaço de língua aos pobres, que na porta estendiam os braços secos. Mas os pobres invadiam a X do problema, derrubavam a imagem da fome e levavam os pães.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> *Op. cit.*, p.29-30.

Subordinada ao engajamento político do militante Sergipano, a alucinação do Sergipano que não possui consciência de classe não é analisada sob uma perspectiva psicológica, ao contrário, é revestida de imagens de cunho político e ideológico que condensam a experiência legítima de um indivíduo em total estado de vitupério sob o ponto de vista politizado da revolta. A coerência da figuração da alucinação fica comprometida porque a transição entre os tempos do enunciado e da enunciação, feita pelo narrador, dá-se de forma arbitrária, para privilegiar a retórica da luta de classes, por meio da negatização das camadas altas, entre elas, as instituições religiosas, e chamar a atenção para a importância da coletivização como único meio possível de sustentar a revolta – o que será repetido à exaustão no decorrer da narrativa. O tratamento reservado à configuração do delírio, portanto, não é tão diferente da forma como o narrador avalia as situações concretas que apresenta ao longo do romance. Por outro lado, a alucinação do narrador revela ainda que, no romance, esse é o único momento em que os pobres se rebelam, levando a cabo a luta de classes. Isso poderia indicar que, dadas as condições e o momento histórico, a revolução só poderia acontecer em um campo fora do espaço da realidade.

## **2.6. A ficção e a dinâmica da vida social**

Tributária das experiências pessoais de Jorge Amado, em *Cacau*, a representação da exploração do trabalhador se confunde com eventos próprios da ficcionalização romanesca; prova disso é que alguns acontecimentos que aparecem no romance de 1933 estão presentes, em forma de relato biográfico, em *O menino grapiúna*, pequeno livro de memórias publicado em 1981, no qual o escritor baiano registra a sua infância na fazenda de cacau do pai, em Pirangi. Nesse livro, além das relações travadas entre a criança e os trabalhadores e da descrição do modo de vida no pequeno povoado, há uma menção direta a duas figuras que estão presentes não apenas em *Cacau*, mas também em *Terras do sem-fim*, romance de 1943:

Argemiro colocava o menino na frente da sela e o levava a Pirangi nos dias de feira: uma festa, um deslumbramento. Entre os sacos de feijão e farinha, as mantas de jabá, as jacas, as abóboras, os cachos de bananas, as raízes de inhame e aipim, no meio do povo, homens e mulheres que possuíam a cor e o odor da terra, o menino ia aprendendo. A quem mais

admirava senão a Argemiro, de temerária fama, ou a Honório, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de *Cacau*? Diante de Honório todos tremiam. Constava que já liquidara não sei quantos, posso garantir que era de uma bondade sem limites, de uma delicadeza sem igual. O menino teve que esperar uns anos para conhecer e frequentar as salas de jogatina nos fundos do bar, onde os coronéis e os comerciantes árabes arriscavam o dinheiro e a vida nas partidas de póquer — ainda não tinha idade para cursar baralhos e aprender as regras do blefe. Mas as casas de mulher-dama, essas lhe foram familiares desde a meninice, pois Argemiro (também Honório) não saía de Pirangi sem antes demorar-se em companhia das moças nos becos perdidos.<sup>140</sup>

Como se vê, segundo o depoimento autobiográfico, Argemiro e Honório, o capataz e o trabalhador, assim como outras personagens e outros temas bastante relevantes na composição de *Cacau*, são inspirações derivadas dos registros de infância do romancista, aos quais são adicionados elementos literários que elaboram a fatura do romance. Essa intersecção entre realidade e ficção e entre experiência e representação, aparentemente, é utilizada por Amado para legitimar a escolha da estética proletária, ao conferir à obra o estatuto de verdade exigido pela ideologia política defendida, abraçada por ele em sua juventude, fase que posteriormente será considerada como “romances de aprendizagem”<sup>141</sup>.

O somatório dessas relações – experiência e ideologia – pode ser o motivo que explica a profunda identificação que existe entre Jorge Amado e Sergipano, autor e narrador, estetizada na escolha do narrador em primeira pessoa – *Cacau* é o único romance de Jorge Amado que adota esse ponto de vista –, que se consuma na proposta metaliterária apresentada pelo autor: o processo de composição de um livro que se ocupa com a escritura de outro livro. Na parte final, no capítulo “Correspondência”, a franqueza com que o discurso dirigido ao leitor é elucidado faz com que a voz do autor se confunda com a voz do narrador e, reconhecendo a suposta limitação literária, reafirme o caráter verídico dos fatos apresentados, a fim de concluir o projeto do romance por meio do convencimento:

---

<sup>140</sup> AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010, p.29-30.

<sup>141</sup> A explicação para essa postura será dada por Amado nas mesmas páginas de *O menino grapiúna*, cuja escritura se deu em um momento de sua vida em que as convicções políticas relacionadas ao stalinismo já eram vistas como uma desilusão: “No desejo de bem servir causas generosas e justas, aconteceu-me aceitar encargos e desempenhar tarefas de meu desagrado — durante dois anos, por exemplo, fui deputado federal, apesar de não ter vocação parlamentar nem gosto para o cargo. Da mesma maneira, por idênticos motivos, em certas ocasiões admiti e repeti conceitos, regras e teses que não eram minhas, pensei pela cabeça dos outros” (*Ibidem*, p.51-52).



Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário, tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. (...) Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (...) Um dia talvez eu volte às fazendas de cacau. Hoje tenho alguma coisa a ensinar.<sup>142</sup>

Desse modo, o autor empresta a sua consciência ao narrador-personagem para que este possa se apresentar como um trabalhador legítimo que, no momento em que o discurso é enunciado, possui conhecimento inequívoco e autoridade para tratar dessa questão, uma vez que lembra ao leitor que próprio romance é o reflexo de sua maturidade e que tudo o que foi narrado é produto de seu testemunho. Assim, dentro do modelo pedagógico proposto pela literatura proletária, a experiência adquirida por Sergipano é consequência não da capacidade imaginativa, mas da observação da realidade que, filtrada pela consciência política de classe adquirida, reescreve a miséria e a exploração de forma crítica e objetiva, subordinada ao caráter da “arte interessada”.

A partir das observações elucidadas até aqui, supõe-se que uma das importantes questões que deriva da relação verdade/ideologia, concebida sob um esquema pré-determinado, é o aspecto contraditório que reveste as estruturas que sustentam a fatura do romance. Ao transferir o foco narrativo para questões de ordem exterior, como a reprodução da luta de classes como sendo uma contraposição estática entre pobres e ricos, Jorge Amado deixa de captar o problema que reside nas sutilezas da formação da sociedade brasileira caracterizada, sobretudo, por arranjos e conchavos feitos para atender aos interesses da classe dominante. Perceber a impostura que parece ser o pressuposto do comportamento de muitos representantes que ocupam essa classe realçaria sobremaneira a condição de alienação denunciada pelo romancista<sup>143</sup>, porém, a abordagem dessa

---

<sup>142</sup> *Idem*, p.140-141.

<sup>143</sup> A esse respeito, como forma de comparação, parece ser bastante relevante trazer para a análise alguns elementos de composição de *Terras do sem-fim*, visto que este romance recupera com maior apuro estético vários elementos que estão presentes em *Cacau*. Na forma como o narrador desenvolve a história de Raimunda e Don’Ana, é possível observar traços da complexa estrutura que organiza a formação do patriarcado no Brasil: “[Raimunda] nascera no mesmo dia que Don’Ana, filha da negra Risoleta, cozinheira da casa-grande, uma negra linda, de ancas roliças e carne dura. Ninguém sabia quem era o pai de Raimunda, que nascera mulata clara, de cabelos quase lisos. Mas muita gente murmurava que não era outro que o velho Marcelino Badaró, o pai de Sinhô e de Juca. Essas murmurações não foram motivo para que dona Filomena mandasse a cozinheira embora. Ao contrário, foi Risoleta quem amamentou nos seus grandes seios negros a sinhazinha recém-nascida, a primeira neta dos velhos Badarós. Don’Ana e Raimunda cresceram juntas nos primeiros tempos, uma em cada braço de Risoleta, uma em cada seio seu. No dia do batizado de - Don’Ana a mulatinha Raimunda se batizou também. (...) Raimunda cresceu na casa-grande, era a irmã de leite de Don’Ana. E como Don’Ana chegara inesperadamente para alegrar a família, na quase velhice dos avós, vinte anos depois da última menina Badaró que enchera a casa de dengues, a família toda fazia-lhe as

problemática perde a sua força devido à objetividade e à superficialidade do processo de elaboração adotado.

A fim de melhor compreender os efeitos do processo de composição que tenta ajustar a representação dos problemas enfrentados pela classe trabalhadora a um modelo formal limitante, vale a pena recuperar algumas discussões propostas por Lukács em seu livro *Essays on realism*, no qual defende o método dialético como princípio de composição literária. No ensaio “The novels of Willi Bredel”, Lukács, analisando dois romances proletários do escritor alemão Willi Bredel, pontua que, para ele, as contradições presentes nas obras derivam da linguagem de “relatório de imprensa” utilizada pelo romancista. O problema se estabelece porque tal linguagem seria insuficiente para tratar das diversas camadas do universo representado. Diz ele:

Unfortunately, however, in both cases it is no more than a framework or pattern, an outline and no more. For Bredel's novels fail to develop far beyond the conception stage. To summarize the basic weakness in Bredel's artistic creation, we can say that there is an artistically unresolved contradiction between the broad narrative framework of his story, which includes everything that it essentially requires, and his manner of telling it, which is partly a kind of journalistic reportage, and partly a kind of public speech. The bare bones of the novel are correct, but there is nothing more than these bare bones. What is needed to make them come alive, i.e. living human beings, with living, changing and developing relationships between them, is as good as completely lacking.<sup>144 145</sup>

Para o crítico, a escolha de um modelo que se aproxima da objetividade característica da reportagem não funciona como método literário, pois a concepção da obra, segundo essa perspectiva, fica limitada à arquitetura, sem que haja preocupação ou esforço com a abordagem dos temas de forma mais aprofundada. Esse problema, que para ele, não diz respeito à técnica, guarda maior relação com a forma unilateral e rígida

---

vontades. E Raimunda ganhava as sobras desse carinho. Dona Filomena, que era uma mulher religiosa e boa, costumava dizer que Don’Ana havia tomado a mãe de Raimunda e por isso os Badarós tinham que dar algo à mulatinha. E era verdade: a negra Risoleta não tinha olhos para outra coisa no mundo que não fosse a “sua filha branca”, a sua sinhazinha, a sua Don’Ana” (AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.80-81).

<sup>144</sup> LUKÁCS, Georg. *Essays on realism*. Massachusetts: MIT, 1981, p.25).

<sup>145</sup> Em livre tradução: “Infelizmente, porém, em ambos os casos não é mais do que uma estrutura ou padrão, um esboço e nada mais. Pois os romances de Bredel não se desenvolvem muito além do estágio de concepção. Para resumir a fraqueza básica da criação artística de Bredel, podemos dizer que há uma contradição artisticamente não resolvida entre o amplo quadro narrativo de sua história, que inclui tudo o que ela essencialmente requer, e sua maneira de contá-la, que é em parte uma espécie de reportagem jornalística e, em parte, uma espécie de discurso público. Os ossos do romance estão corretos, mas não há nada mais do que esses ossos. O que é necessário para torná-los vivos, ou seja, seres humanos vivos, com relações vivas, mudando e desenvolvendo entre eles, é tão bom quanto completamente ausente”.

com que o escritor concebe a figuração das relações. Diz ele, ainda:

It would be very tempting to conclude from all this that what Bredel lacks is simply the 'technique' of writing. But this is not in fact the problem. Of course, Bredel is short on technique, too. Yet it would be highly misleading for a critic to say to him: Yes, your novels are quite correct in their content and world-view, they are Marxist and politically exemplary, all you need is to improve your 'technique' of writing and master its form, and you will write a great proletarian novel. In reality, form and content are far more closely linked, and their dialectical interaction - despite the predominance of the class content - is far more intimate, mediated and complex than would permit us to answer the question in so mechanically simple a way. First of all, the portrayal of human character is no a "technical" question, it is above all a question of applying dialectics in the field of literature.<sup>146 147</sup>

Ao chamar a atenção para a interação dialética e indissociável que há entre forma e conteúdo, Lukács evidencia a falibilidade da tese que considera a simples presença do discurso “revolucionário” e da denúncia social, sob um viés político, como medidas suficientes para se produzir boa literatura “proletária”. Uma vez que a complexidade social e política dessa matéria não é abordada em sua integralidade, tem-se um efeito contrário e mesmo fetichizado nas obras produzidas. Respeitado o devido distanciamento, essas observações podem ser associadas à definição elaborada por Antonio Candido para tratar da caracterização da personagem do romance. Diz o crítico brasileiro:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>147</sup> Em livre tradução: “Seria muito tentador concluir de tudo isso que o que Bredel falta é simplesmente a “técnica” da escrita. Mas isso não é de fato o problema. Claro, Bredel também tem pouca técnica. No entanto, seria altamente enganoso para um crítico dizer a ele: Sim, seus romances são bastante corretos em seu conteúdo e visão de mundo, são marxistas e politicamente exemplares, tudo o que você precisa é melhorar sua “técnica” de escrever e dominar sua forma, e você escreverá um grande romance proletário. Na realidade, forma e conteúdo estão muito mais intimamente ligados, e sua interação dialética - apesar da predominância do conteúdo de classe - é muito mais íntima, mediada e complexa do que nos permitiria responder à questão de maneira tão mecanicamente simples. Em primeiro lugar, a representação do caráter humano não é uma questão “técnica”, é sobretudo uma questão de aplicar a dialética no campo da literatura”.

<sup>148</sup> CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p.53.

Nesse sentido, no que se refere à representação de um indivíduo, considerando que a “verdade” está relacionada à própria complexidade do seu caráter e de sua personalidade, é possível sugerir que, na relação ficção/realidade representada, quanto mais a caracterização de uma personagem respeitar o dinamismo existencial dos seres, mais a representação se aproximará das experiências analisadas – respeitando-se, evidentemente, as limitações e as simplificações impostas pelo próprio fazer literário. Para Candido, então, são os recursos estéticos utilizados pelo escritor na caracterização que darão conta de evidenciar o máximo de complexidade no caráter da personagem, de modo a criar um ser vivo contraditório e repleto de possibilidades. Dessa forma, a partir das considerações levantadas pelos dois críticos e das abordagens apresentadas ao longo da análise, pode-se, então, conduzir esta leitura de *Cacau* a um possível fechamento, considerando, evidentemente, a validade das inúmeras análises que já enfrentaram o romance de Jorge Amado.

Conforme enunciado anteriormente, o conjunto de teses que orientou a feitura da arte revolucionária, e que teve como produto literário o romance proletário, funcionou como uma espécie de “molde-mestre” no processo de composição utilizado por Amado na sua tarefa de representar a vida dos trabalhadores. De uma forma geral e sintetizada, os pressupostos teóricos dessa estética proletária – quais sejam: a presença do didatismo, o uso da repetição, a caracterização da personagens condicionadas ao discurso ideológico, a opção pelo herói positivo, o enredo organizado em começo, meio e fim preestabelecidos e a opção por uma linguagem que muitas vezes se aproxima da objetividade jornalística – são mobilizados, em maior ou menor grau, em *Cacau*, para dar conta da representação das adversidades do trabalhador enquanto a consciência da luta política de classes é engendrada em alguns deles. De uma obra literária, em sua busca pela apreensão da complexidade que subjaz à vida pública, é esperado que o trabalho de composição evidencie a diversidade que de fato existe nessa vida, do contrário, essa obra incorre em problemas elementares que revelam a falta de compreensão dialética do escritor sobre o modo como compreende o movimento dinâmico do mundo e como traduz essa compreensão em suas formas de representação.

Em decorrência disso, a maximização da importância do discurso político travestido de denúncia social subverte a lógica literária e produz um efeito contrário ao esperado, uma vez que a intenção propagandística suplanta a aparência de “verdade” buscada pelo autor. No romance, esse aspecto contraditório pode ser verificado também

na forma como o narrador descreve a consciência política de classe inata que possui Honório. Requisitado para atocaiar Colodino, em vingança pelo ocorrido a Osório, Honório, que já havia realizado inúmeros trabalhos dessa natureza a mando do coronel, “erra a pontaria” e deixa o companheiro dar prosseguimento à fuga. O narrador interpreta esse acontecimento da seguinte forma:

Despedimo-nos. Ele seguiu. No meio da noite, gritos de animais. Os sapos coaxavam. Longe ouviu-se um tiro. A luz acesa da sala do coronel apagou-se. Honório tornou a casa, o mesmo sorriso.

– Tão cachorros porque não comi Colodino no chumbo.

– E você?

– Disse que a pontaria errou.

– Por que você não matou Colodino? Por que queria bem a ele?

– Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaiaidô não mato. Não sou traidô...

Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: Consciência de Classe.<sup>149</sup>

Na interação engajada do narrador que, apesar do aparente distanciamento, está imerso no conflito, a forma concisa da cena narrada desnuda a perspectiva parcial de análise, ao submeter os caracteres do herói proletário prototípico a um esquema narrativo sustentado por uma estrutura sintática composta de períodos simples e curtos, associada ao didatismo presente no diálogo. É bastante verossímil que Honório não tenha concretizado o serviço demandado pelo coronel por afeição a Colodino, com quem compartilhava uma vida em comum, mas o esforço do narrador em transformar a ação do jagunço em matéria ideológica denuncia o propósito político do discurso do autor, uma vez que, para confirmar essa intenção, é materializada, por meio do diálogo, a pergunta “Por que você não matou Colodino?”, que obriga o interlocutor a enunciar a resposta e deixar registrada, de forma explícita, a mensagem pedagógica: “Matá coroné é bom, mas trabaiaidô não mato. Não sou traidô...”. A idealização que reside na forma como é armada essa situação é imediatamente desfeita quando se pensa na situação de um homem como Honório em termos históricos e sociais: como se sabe, os trabalhadores que prestavam aos coronéis das fazendas de cacau serviços de jagunçagem, atrelados aos proprietários rurais por laços de parentela ou como agregados, não se encarregavam apenas de outros coronéis, mas de qualquer pessoa que se interpusesse contra os interesses do patrão,

---

<sup>149</sup> *Op cit.*, p.137-138.

inclusive outros trabalhadores.

Esse esquematismo que engessa a caracterização do jagunço é desfeito pelo próprio Jorge Amado, dez anos depois da publicação de *Cacau*, com a publicação de *Terras do sem-fim*<sup>150</sup>, romance que aborda a “civilização do cacau” de modo mais complexo. Exemplo disso pode ser verificado na forma como o autor configura a existência do também jagunço Damião, a partir da construção de um conflito derivado dos significados que podem ser encontrados no ato de tirar uma vida. Comprimido entre o dever de atender a uma ordem do coronel, a quem deve lealdade, e a dúvida que o corrói por ter que matar Firmo, um homem inocente, Damião protagoniza um dilema ético que pode ser considerado um dos recortes mais complexos do romance:

Esse problema nunca ocorrera ao negro Damião. Agora se tranca nele, sua cabeça toda empregada em resolvê-lo. Assim não vê dona Teresa, nem o filho que ela vai ter, nem a voz de Sinhô Badaró perguntando a Juca:

— Tu acha bom matar gente? Tu não sente nada? Nada por dentro?

(...) O negro Damião faz força novamente. Sua cabeça não lhe obedece, por quê? A verdade é que ele não matou nenhuma criança, não matou dona Teresa, não matou nem mesmo a Firmo ainda. Nesse momento foi que a ideia de não matar Firmo apareceu pela primeira vez na cabeça do negro Damião. Levemente apenas, ele não chegou propriamente a pensar em não matar. Foi uma coisa rápida e fugidia, mas ainda assim o amedrontou. Como não cumprir uma ordem do Sinhô Badaró? Homem direito, Sinhô Badaró. Demais gostava dele, do seu negro Damião. Na estrada conversava com ele, tratava-o quase como a um amigo. (...) Não, não podia lhe atender, dona Teresa. Sinhô Badaró mandou, o negro Damião tem que fazer. Não podia trair a confiança de um homem direito como Sinhô Badaró. Ainda se fosse Juca que tivesse mandado... Mas era Sinhô, dona Teresa, esse negro não pode fazer nada. A culpa também é de seu marido... Por que diabo ele não vende a roça? Não tá vendo logo que contra os Badarós ele não pode lutar? Por que ele não vendeu a roça, dona Teresa? Não chore que o negro Damião é capaz de chorar também... E um cabra valente não pode chorar que se desmoraliza. O negro Damião lhe jura que se pudesse não matava Firmo, lhe fazia a vontade. Mas foi Sinhô quem mandou, negro Damião tem que obedecer... Quem disse que dona Teresa era boa? Mentira. Agora ela abre a boca e com sua voz musical repete aquelas palavras de Sinhô Badaró:

— Tu acha bom matar gente? Tu não sente nada? Nada por dentro?<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> De fato, à época da publicação de *Terras do sem-fim*, muitos críticos notaram as semelhanças e as diferenças entre este romance e *Cacau*. Entre eles, é interessante notar o comentário feito por Álvaro Lins, ferrenho crítico das primeiras obras de Jorge Amado. Diz ele: “O que devemos assinalar, em primeiro lugar, é a capacidade que agora revela Amado de colocar a sua preocupação política e social em termos de verdadeiro romance. Ele não fez nenhuma violência sobre a realidade, não a deformou para qualquer ajustamento ideológico e, assim, sob esse aspecto, obtém o leitor uma espontânea solidariedade ao espírito do seu livro” (LINS, Álvaro. “Romance do interior”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 dez. 1943, p. 1).

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p.67-68, 69-70.

O conflito, capturado pelo recurso do discurso indireto livre, conduz o leitor para dentro da consciência de Damião, território em que são reveladas as minúcias de sua relação com o coronel Sinhô Badaró, a qual, por sua vez, de modo semelhante à representação da condição de Raimunda, oferece valiosa explicação sobre o painel social em que se assenta o coronelismo, no desempenho de sua função auxiliar aos interesses do patriarcado. A justaposição das alucinações que surgem na forma de Teresa, a esposa de Firmo, ao dever de cumprir com a obrigação intensifica o drama ético em ação na interioridade psicológica de Damião e desnuda o dinamismo que estrutura as relações nesse estrato social analisado: Sinhô Badaró, Firmo e o próprio Damião são partes indissociáveis de uma hierarquia social caracterizada pelo mando, pela prática do favor, pela aparência de poder que caracteriza a posição das classes intermediárias, por relações servis camufladas pela adoção dos eufemismos “quase da família”, “quase amigo”, utilizados para justificar a exploração e a servidão. Ao dar forma a essas questões por meio do monólogo interior de uma personagem que, dada a sua condição social, não possui voz e nem capacidade de se expressar, Jorge Amado, não apenas dá conta de aproximar a figuração da matéria tratada do dinamismo da vida social, mas também valoriza a complexidade e a existência do trabalhador, que é analisado de uma perspectiva ética pessoal.

Essas relações, no entanto, comparecem em *Cacau* de forma sumarizada, porque o recorte social feito pelo narrador se subordina a uma perspectiva documental cuja premissa define a presença da temática “revolucionária” como uma linha de força autossuficiente para que a denúncia e a doutrina expostas alcancem legitimidade estética<sup>152</sup>. A contraposição entre Honório e Damião, duas personagens inspiradas na mesma figura que fez parte da infância do romancista, entretanto, expõe os problemas de composição que derivam dessa compreensão, na medida em que, no primeiro caso, a desimportância relegada às contradições existenciais de Honório faz dele apenas uma

---

<sup>152</sup> Essa postura é a mesma adotada por vários escritores proletários, tendo em vista a transformação da literatura em arma ideológica. Em um de seus escritos, Lunatchárski chama a atenção para esse equívoco. Embora para o crítico russo haja uma preponderância do conteúdo sobre a forma, não é possível separá-los em nome da valorização de aspectos externos. Para ele, o conteúdo de uma obra literária é o reflexo da conexão do escritor com a psicologia da classe que representa. Na medida em que é o elemento determinante de toda obra, o conteúdo tende a um forma específica: para cada conteúdo corresponde somente uma forma plena. Sobre critérios de avaliação de uma obra literária sob o ponto de vista da ótica “proletária”, diz o crítico: “Tudo aquilo que ajuda o desenvolvimento e a vitória da causa proletária é bom; tudo aquilo que prejudica é mau”. LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. Editora Expressão Popular: São Paulo, 2018.

extensão do discurso panfletário e não capta as nuances e nem as múltiplas e diversas camadas dos problemas sociais denunciados. De modo semelhante à caracterização conferida a Algemiro e a Magnólia, o jagunço-trabalhador de *Cacau* parece atuar como um mero instrumento, elaborado com a finalidade de se ajustar à pedagogia proposta pelo autor na composição do romance.

No universo fictício de *Cacau*, é possível que a ausência da perspectiva dinâmica que capta as experiências diversas e variadas que existem em todas essas relações, acabe também por comprometer a matéria analisada e a mensagem que se quer passar, pois, ainda que o narrador insista na clausura imposta aos trabalhadores, a forma estereotipada com que a violência é configurada contradiz a própria coerência interna da obra. Nesse sentido, tomando o drama enfrentado pelo sertanejo que precisa emigrar, como exemplo, é possível perceber que o fato de a relação que há entre o trabalhador alugado e o dinheiro comparecer subordinada ao caráter propagandístico desfaz a própria lógica da emigração que motiva o deslocamento desses indivíduos em direção ao “eldorado baiano”, com a promessa de enriquecimento. O aspecto contraditório, derivado do modo como o narrador se posiciona, manifesta-se, por exemplo, na configuração do registro que marca a saída do protagonista de sua cidade natal e daquele que assinala a chegada à fazenda do coronel. No primeiro caso, o leitor se depara com a seguinte colocação: “São Paulo parecia à minha mãe e a Elza o fim do mundo. Por nada deixariam que eu fosse para lá. Eu comecei a falar em Ilhéus, terra do cacau e do dinheiro, para onde iam levas e levas de emigrantes”<sup>153</sup>; no segundo, há o estabelecimento de outra perspectiva:

Aponte para as árvores dobradas sob o peso dos frutos amarelos:  
– Aquilo é que é cacau, não é?  
– Você não conhecia?  
– Eu também não – declarou o Cearense – é a primeira vez que vejo.  
– Pois eu nasci aqui, sou grapiúna. Vocês todos quando vêm do Norte pensam em se tornar ricos, não é?  
– Eu não. Logo que a seca melhore volto pra minha terra.  
– E você, sergipano?  
– Sei lá... Eu era operário, agora vou ser trabalhador... Lembrei-me da frase de Roberto:  
– Mas um dia...  
– Um dia o quê? Você fica rico?  
– Sei lá...<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Op. cit.*, p.25-26.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p.45.



O breve diálogo evidencia que também o par antinômico desterro/estabilidade que sintetiza a tragédia do sertanejo pobre é aquilatado pelo olhar ingênuo de Sergipano, influenciado pela perspectiva romantizada da “intuição revolucionária”. Como é possível observar a partir do fragmento analisado, à representação realista e verossímil da saída, o narrador sobrepõe a perspectiva idealizada, vista na repetição da fórmula que reproduz o caráter intuitivo por meio da expressão “Um dia...”. Ainda que a promessa de ascensão social esteja vestida e revestida do caráter ilusório e duvidoso de um esquema social sustentado pelas regras assimétricas que caracterizam o latifúndio e a rígida divisão de classes, essa era a motivação mais concreta que justificaria o deslocamento do indivíduo pobre, fugindo das intempéries regionais. Se a viagem que simboliza o rompimento dos laços afetivos mais significativos do protagonista com a família e o lugar de origem não guarda relação com a busca do enriquecimento, qual é, então, a finalidade da mudança de Sergipano? Seria possível pensar que a sua origem burguesa seja responsável pelo comportamento desinteressado que não se pauta pela urgência da vida, mas essa possibilidade apenas desmente o esforço do narrador na construção da autoimagem de trabalhador pobre, pois, de acordo com as suas convicções, o processo de rebaixamento que o fez cair completamente na escala social já estava finalizado quando ele ainda vivia em São Cristóvão: “Vivera sempre entre os molecotes pobres da cidade, pobre que eu era como eles. Agora ia ser igual a eles completamente, operário de fábrica”<sup>155</sup>. Em vista da identificação desse desencontro, pode-se pensar que Sergipano já estava destinado a se tornar um autor-proletário, o que, de fato, concretiza-se sem grandes dificuldades devido a algumas fissuras apontadas ao longo desta análise.

A articulação dos argumentos propostos, então, permite afirmar que, na configuração de *Cacau*, a ênfase dada à presença de elementos externos de cunho ideológico contesta o próprio “estatuto de verdade” defendido pela estética proletária e abraçado enfaticamente por Jorge Amado na produção de suas primeiras obras (com exceção de *Jubiabá*, como será discutido adiante. Em uma leitura panorâmica que compara a obra completa de Jorge Amado, Carlos Nelson Coutinho<sup>156</sup> faz a seguinte afirmação:

Referindo-se a Balzac, Engels cunhou a noção de “vitória do realismo”, buscando indicar como a fidelidade ao mundo esteticamente figurado

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p.45.

<sup>156</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Editora Expressão Popular: São Paulo, 2011.

leva todo grande escritor realista a abandonar, em sua práxis criativa, os próprios preconceitos ideológicos. A obra de Jorge Amado é uma confirmação da fecundidade dessa noção engelsiana. Se a “vitória do realismo” não consegue se afirmar em todos os seus romances iniciais (ela me parece particularmente comprometida na trilogia *Os subterrâneos da liberdade*), certamente está presente em muitos deles, em particular em *Terras do sem-fim*, sua melhor produção dessa primeira fase.

Se, parafraseando Engels, o crítico compreende que uma representação realista bem-sucedida é derivada da ausência de preconceitos ideológicos por parte do autor, é possível perceber o quanto, em *Cacau*, a motivação política compromete a configuração realista da obra. A “vitória do realismo”, nesse sentido, indica que, ainda que o romancista se esforce para dar à temática trada um aspecto de fidelidade, esse esforço só se mostrará eficaz se for organizado em uma estrutura coerente. De forma oposta do que ocorre com a organização de *Terras do sem-fim* e, em alguma medida, de *Jubiabá*, em seu segundo romance, Amado deixa latente a face múltipla da tragédia que se abate sobre o trabalhador explorado, a mulher pobre e o negro marginalizado. Ao dar primazia aos pressupostos que orientam a literatura proletária, o autor simplifica o caráter dos problemas que dizem respeito à classe trabalhadora e deixa de tratá-los de acordo com as inúmeras possibilidades existentes. Assim sendo, o uso de uma linguagem simples e acessível<sup>157</sup> e a subordinação da estética à intenção política que esquematiza a vida distanciam a obra de uma apreensão mais aprofundada dos problemas da classe trabalhadora, uma vez que não consegue fazer com que as personagens e as relações estabelecidas representem efetivamente as questões que determinam as condições de pobreza e miséria em que vivem. Dessa forma, o romance parece ser menos uma representação realista da vida dos trabalhadores, como pretende o autor, do que uma interpretação da vida dos trabalhadores subjacente às necessidades imediatas da literatura engajada.

### 3. *Suor*

---

<sup>157</sup> A respeito do critério de “acessibilidade” ou da linguagem “simplória” do romance proletário, Lunatchárski diz: “(...) não podemos nivelar nossa literatura segundo o nível cultural, ainda muito baixo, das grandes massas de camponeses e inclusive de operários. Isso seria um grave erro. Louvamos o escritor que pode expressar um complexo e valioso conteúdo social com uma vigorosa simplicidade artística que chega ao coração de milhões de homens. Louvamos também o escritor que comove o coração dessas milhões de pessoas com um conteúdo relativamente simples e elementar. (...) Mas também não se deve negar o valor de obras que ainda não são suficientemente compreensíveis por qualquer pessoa que saiba ler, e que se dirigem à camada superior do proletariado, aos membros conscientes do partido, ao leitor que possui um considerável nível cultural”. (LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. Editora Expressão Popular: São Paulo, 2018, p. 150).

Em 1934, em um artigo<sup>158</sup> escrito para o “Jornal do Brasil”, Mucio Leão assim se referiu a *Suor*, terceiro romance de Jorge Amado:

*Suor*, em essência, é a repetição de um tema de Aluísio Azevedo. Aluísio estudou a vida em um cortiço carioca e com suas observações, que eram minuciosas, compôs um romance frio, em que a verdade não procurava véus para se esconder. A pobreza, a miséria de uma população comida de mazelas morais e físicas – de uma população mesclada nas cores, dúbia nos sentimentos, pervertida, às vezes na alma – ele as fixou.

De fato, conforme apontado pelo crítico, as características naturalistas presentes em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, inspiradas, por sua vez, no cortiço descrito no romance *L'Assommoir*, de Émile Zola, podem ser vistas, em maior ou menor grau, em toda a produção literária amadiana da década de 1930. Publicado um ano após o lançamento de *Cacau*, *Suor* é a tentativa de Jorge Amado de radicalizar a concepção de romance proletário por meio da experimentação estética. A fim de ampliar a funcionalidade do modelo anti-individualista de representação experimentado no romance anterior, o romancista abandona a ideia da presença de um narrador em primeira pessoa e desenvolve uma técnica que ele mesmo chamou de “revolucionária”: a opção por uma óptica narrativa que acompanha a efemeridade da existência das personagens em quadros individuais e interdependentes, unidos frouxamente por histórias fragmentadas que aparentam não possuir grande relevância para a estrutura da obra. Assim, a visão panorâmica do narrador em terceira pessoa consegue relativizar a importância dada ao papel desempenhado por um protagonista, além de favorecer a perspectiva da coletividade, na medida em que há a tentativa de que um grupo diversificado de indivíduos, composto por trabalhadores, lumpemproletariado e desvalidos em geral, atue como representante de toda uma classe.

Do ponto de vista da produção literária da década de 30, esse caráter “experimental” tem menos relação com uma preocupação estética do que com necessidade do autor de representar valores de um determinado contexto histórico e cultural, a partir de uma diretriz ideológica, de ordem extraliterária. Tal postura, no entanto, situa o escritor em um lugar de questionamento dos processos de composição

---

<sup>158</sup> LEÃO, Mucio. “Registro Literário: Jorge Amado – *Suor*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1934, p.8.

romanesca – o que evidencia uma preocupação estética – e de engajamento, na medida em que o compromisso com a representação dos problemas de sua época não são ignorados.

A associação entre estética proletária e representação da coletividade na obra de Jorge Amado é tributária não apenas da influência da produção literária dita “revolucionária” de Michael Gold, mas também dos métodos experimentalistas utilizados por John Dos Passos em seu processo de composição romanesca, fato que já havia sido observado por Nelson Werneck Sodré<sup>159</sup>, em 1939, em artigo no qual comenta a publicação em francês de *Jubiabá*:

Foi depois da publicação desse livro tempestuoso [*Cacau*] que Jorge Amado sofreu duas influências decisivas que alicerçaram os seus rumos e determinaram a certeza da sua continuidade na direção que seguia. A primeira foi a leitura dos romances revolucionários americanos, principalmente os de John Dos Passos. Afundou-se neles. Sentiu-os. Compreendeu-os. Um livro bem traduzido divulgou-se logo no Brasil por essa época. Foi a obra de Michael Gold, *Judeus sem dinheiro*, que faria surgir uma série de tentativas semelhantes. A influência de John Dos Passos e dos seus companheiros americanos define os rumos de Jorge Amado, daí a orientação de *Suor*.

Se em *Cacau* já é possível verificar a influência do romance de Gold nos mecanismos que organizam a obra, em *Suor*, algumas características de *Judeus sem dinheiro* comparecem não somente na reprodução de componentes temáticos, mas também no tratamento dado às possibilidades formais. Da trilogia *USA*, de John Dos Passos, Amado toma de empréstimo a perspectiva de composição do romance coletivo que suprime a presença de um herói individual, ao mesmo tempo que valoriza a presença dinâmica de múltiplas personagens que passam a ocupar o centro da narrativa. A profusão de vozes que há em *Suor* – ainda que, por vezes, algumas delas não exerçam qualquer função específica para o avanço da narrativa – contribui para a afirmação da condição de exploração generalizada a que essa massa de enjeitados está subordinada.

Alinhado ao projeto literário “interessado” que justifica a opção pelo modelo de construção do romance proletário, o método descritivo naturalista aparece aqui de forma ainda mais valorizada do que em *Cacau* e pode ser visto, sobretudo, na acentuada objetividade com a qual é configurada a caracterização das personagens, dos espaços físicos, da pobreza material e dos desdobramentos derivados das relações estabelecidas

---

<sup>159</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. “Versões”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 jun. 1939, p.8.

entre esses aspectos. Como já mencionado, a opção do romancista pelo naturalismo para tratar da realidade do trabalhador e das classes pobres sugere, ainda, outras possibilidades de leitura e de comparação que podem ser associadas ao procedimento técnico adotado na composição de *Suor*. Entre elas, o uso de elementos recorrentes em *L'Assommoir* e *O Cortiço* – as relações de sentido que são estabelecidas a partir de conceitos como zoomorfização, antropomorfização, hereditariedade patológica e fatalismo – que são revisitados, atualizados e instrumentalizados pelo programa pedagógico que orienta o autor, a fim de ampliar o caráter combativo da denúncia social. Ao conjugar elementos que podem ser localizados na estética proletária e na estética naturalista, Amado recupera e ressignifica, então, procedimentos e perspectivas comumente presentes na literatura do final do século XIX, sem deixar de atentar, no entanto, para a necessidade das adaptações exigidas pela perspectiva otimista que orienta o programa revolucionário. Na maior parte dos romances naturalistas, uma vez que se busca comprovar uma tese por meio de uma espécie de determinismo biológico e científico, a composição das personagens é tributária de um modelo de preconceção que define a degradação e a morte como condições inescapáveis de existência. Em *Suor*, por outro lado, é conferido um caráter utilitarista à degradação, na medida que a ruína das personagens, que ocorre via determinismo social, contribuirá para a formação da consciência de classe que, como se verá, sinaliza para uma possibilidade de transformação social. Para aproveitar ao máximo as possibilidades que podem surgir dessa relação, Jorge Amado recorre ao mesmo artifício da instrumentalização da repetição utilizado em *Cacau* e investe em um padrão descritivo que realça a materialidade dos objetos, dos espaços e dos indivíduos descritos. Em decorrência desse procedimento técnico, a configuração da miséria do cortiço, que surge como “espaço devorador<sup>160</sup>”, e da pobreza dos moradores é predominante na estrutura narrativa do texto.

---

<sup>160</sup> As relações entre espaço e comportamento são detalhadas por Antonio Candido no ensaio “Degradação do espaço”, no qual o crítico apresenta uma detalhada análise sobre a influência do espaço na vida das personagens de *L'Assommoir*. Percebendo que a construção espacial da narrativa é decisiva para a trajetória de Gervaise, a protagonista, Candido faz a seguinte observação: “(..) Gervaise, na janela do hotel, (...) constrói com o olhar o espaço simbólico da narrativa, configurado para o leitor através do cruzamento dos quatro pontos cardeais que o limitam: o hotel (Boncouer), o hospital (Lariboisière), o botequim (do Père Colombe) e o matadouro. Ou, em francês, *l'hôtel, l'hôpital, l'assommoir, l'abattoir* (...). O espaço do livro é definido por este sistema topológico, articulado tanto no plano da sonoridade quanto no do significado, que transpõe e organiza espaço reais da cidade, correlacionando-os à vida do pobre. Na sua encruzilhada se situa de maneira virtual o cortiço, – a enorme habitação coletiva onde Gervaise vai morar a partir do capítulo V, e que substituirá o hotel como caminho para o hospital, sendo um verdadeiro abattoir, povoado de frequentadores do *assommoir*. O cortiço será uma espécie de fusão dos demais lugares, um matadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações. Tudo isso fica, de certo modo, implícito na visão de Gervaise, que marca as fronteiras físicas e morais do mundo operário

Empenhado que estava em incluir em seu terceiro romance a natureza social que faz parte das tragédias individuais que havia testemunhado durante o tempo em que morou em um cortiço no Pelourinho, o romancista decidiu representar essas adversidades a partir da reunião de inúmeros quadros narrativos que concentram alto grau de repetição das situações experimentadas pelas personagens que dão vida à narrativa. Entretanto, diferentemente da forma concentrada com que o romance naturalista se apropriou do método descritivo, a perspectiva narrativa em *Suor* segue uma linha quase que cinematográfica, evocando espaços diversificados e diferentes momentos da vida das personagens, de forma rápida e concisa, tendo como resultado um variado mural de pessoas, lugares e memórias, em oposição às extensas descrições de objetos, personagens ou espaços físicos. Além disso, em lugar de uma intriga central que submete todas as outras, o romance conta com uma diversidade de histórias, independentes entre si, inteiramente contidas no mesmo quadro narrativo, o qual pode ser perfeitamente equiparado ao minúsculo quarto do cortiço ocupado pelas personagens. Essa armação estrutural dá a impressão de que as vidas representadas em cada quadro/quarto estão subordinadas a um permanente estado de clausura que reduz o significado da existência individual à condição de nulidade e apagamento social.

A leitura da obra sob essa perspectiva permite construir um caminho de análise orientado pelo pressuposto que indica que o modo como o romancista organiza a obra acentua, de forma exagerada, a fragilidade do indivíduo e os seus desdobramentos, com a finalidade de valorizar a necessidade da construção do corpo coletivo, o qual, mediante a emancipação resultante da aquisição da consciência política de classe, romperá com o claustro, quando, no âmbito do enredo, “estourar” a greve que contará com a participação dos moradores do cortiço. Por essa razão, embora profundamente marcada pelo método naturalista de composição, a fatura do romance não capitula à atmosfera pessimista estabelecida, uma vez que, pendendo mais para a perspectiva ideológica revolucionária, estabelece um esquema evolutivo em que o processo de desalienação do indivíduo surge como possibilidade de transformação social, via coletivização, manifestando assim, o otimismo do romance proletário que equilibra a perspectiva neonaturalista. Estruturalmente, esse processo que orienta a hipótese inicial de análise pode ser identificado quando são confrontados os capítulos de abertura e fechamento da obra,

---

descrito no livro” (CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 51-53). Uma vez que *Suor* guarda muitas relações com o romance de Zola, em alguns momentos desta análise, recorreremos ao texto de Candido para fins de comparação.

como será visto em detalhes adiante, depois de apresentada uma breve análise do romance coletivo.

### 3.1. O romance coletivo

Na sistematização formal que orienta os pressupostos da literatura proletária, em comparação com o modelo individualista de representação, o enfoque dado ao protagonismo da coletividade como mecanismo fundamental que estrutura a obra se ajusta ao discurso político do autor de forma mais adequada. Por essa razão, sob a perspectiva do “romance intencional”, o romance coletivo pode ser considerado uma das expressões estéticas que mais se aproxima dos anseios dos escritores que escrevem sobre o proletariado, no que diz respeito à necessidade de imprimir nas formas literárias o caráter revolucionário do projeto ideológico socialista. Nesse sentido, vale a pena retomar o estudo de Barbara Foley, para verificar em que medida as definições propostas pela crítica norte-americana também se aplicam à fatura de *Suor*. Em sua tentativa de compreender o romance coletivo como um desdobramento do romance proletário que se desenvolveu nos Estados Unidos na década de 1930, Foley estabelece três características que podem funcionar como ponto de partida analítico:

First, the collective novel's treatment of the group as a phenomenon greater than – and different from – the sum of the individuals who constitute it means that it tends to foreground interconnection as such. Sometimes this is accomplished through direct assertions of the group's cohesiveness: narratorial interventions unambiguously remind readers that they should conceive of the characters as a unified group. (...) A second distinguishing feature of collective novels is their frequent use of experimental devices that break up the narrative and rupture the illusion of seamless transparency. Collectivism entails an exercise in formal modernism; indeed, many collective novels give the impression of having been cinematically conceived. (...) Third, collective novels frequently assert direct documentary links with the world of the reader. Many proletarian novels can of course be considered “documentary” in one sense or another.<sup>161 162</sup>

---

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 400-403.

<sup>162</sup> Em livre tradução: “Em primeiro lugar, o tratamento dado ao grupo, pelo romance coletivo, como um fenômeno maior – e diferente – que a simples soma dos indivíduos que o constituem significa que ele tende a colocar em primeiro plano as conexões estabelecidas pelo grupo. Às vezes, isso é realizado por meio de afirmações diretas que enfatizam a coesão do grupo: intervenções do narrador lembram inequivocamente os leitores de que eles devem conceber os personagens como um grupo unificado. (...) Uma segunda característica distintiva dos romances coletivos é o uso frequente de dispositivos experimentais que quebram a narrativa e rompem a ilusão de transparência perfeita. O coletivismo implica um exercício de modernismo formal; de fato, muitos romances coletivos dão a impressão de terem sido concebidos de forma

Os mecanismos de “desindividualização” utilizados na composição de *Suor*, ainda que guardem estreita relação com esses apontamentos, não deixam de apresentar características próprias, devido à relação estabelecida entre o recorte da realidade social representada e o método escolhido para dar forma a essa representação. Para além das variações existentes, no entanto, é bem possível identificar que o modo como Jorge Amado configura o corpo coletivo segue essas mesmas orientações: a representação da massa ocupa o lugar principal na composição do romance; as intervenções do narrador atestam a importância da coesão do grupo; presença do experimentalismo como proposta que subverte a forma tradicional de representação, aproximando a narrativa da linguagem cinematográfica.

A presença desses elementos no processo de composição de *Suor*, foi uma das características do livro que mais despertou interesse à crítica da época. Comentando a respeito do romance em um artigo no *Diário Carioca*, em 1934, em que também tratava de *O anjo*, de Jorge de Lima, que acabara de ser publicado, Luís Martins chama a atenção exatamente para essa inovação: “Quanto à técnica adotada por Jorge Amado, parece que houve também influência do cinema. Ele mesmo me confessou que a sua ideia primitiva era fazer passar todas as cenas na escada da velha casa de cômodos, mas desistiu, porque se lembrou de um filme, chamado *Turbilhão da Metrópole*, se não me engano, que era assim também”<sup>163</sup>. De fato, em *Suor*, o autor está mais preocupado com a descrição de uma visão panorâmica da realidade do que com a situação individual das personagens, conforme pode ser visto abaixo:

Tirou o vestido, namorou o quadro da primeira comunhão e abriu o *Moço louro*, de Macedo. O mormaço pesava como chumbo. Foi-se embalando na leitura. Deixou o livro e ficou olhando para o lençol, pensando coisas. O percevejo subia pela sua coxa alva e bonita. Calçou a unha e o sangue preto fez uma pequena mancha na perna. Linda, porém, viu a mancha enorme e começou a chorar baixinho bem apertada ao travesseiro. Lembrou-se de Julieta. Agora dona Risoleta pedalava na máquina de costura. A tuberculosa tossia lá dentro. Alguém abria a porta da latrina. Ouviu-se a voz de Julieta:  
- Fecha essa porta. Olha o cheiro de mijo...  
O sol estalava nas telhas.<sup>164</sup>

---

cinematográfica. (...) Terceiro, os romances coletivos frequentemente estabelecem vínculos documentais diretos com o mundo do leitor. É claro que muitos romances proletários podem ser considerados “documentários” em um sentido ou outro.

<sup>163</sup> MARTINS, Luis. “Sobre dois Jorges”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 9 set. 1934, p.19.

<sup>164</sup> *Op. cit.*, p.13.



Aqui, Amado utiliza a mesma perspectiva objetivista que domina o fluxo narrativo-descritivo de *Cacau*, porém, de forma ainda mais radicalizada. Se no romance anterior o autor reserva, em momentos pontuais, um reduzido espaço para uma reflexão que, ainda que esteja restrita a um estágio embrionário, dá mostras do desenvolvimento psicológico do protagonista, em *Suor*, devido à supressão do herói individual, isso é praticamente abolido. No recorte acima, que compõe um quadro inteiro do capítulo “Sótão”, o narrador reduz a existência de quatro personagens – uma delas indeterminada – a um único parágrafo que, sustentado por uma estrutura sintática composta predominantemente por orações coordenadas, reforça a ideia de aparente ausência de vínculo entre os fatos descritos. A presença constante dos verbos que acompanham a existência de diferentes personagens em diferentes espaços dão a impressão de que o “olho” do narrador está em vários lugares ao mesmo tempo, captando de forma frenética e ininterrupta a vida desses indivíduos: Linda *lê*, o percevejo *se movimenta*, Risoleta *pedala*, a tuberculosa *tosse*, alguém *abre* uma porta, Julieta *grita*. Várias ações, quase nenhuma análise, essa é a fórmula encontrada por Jorge Amado para dar forma a *Suor*. O resultado dessa estruturação é a existência efêmera de criaturas fugazes, sem nome e sem contornos bem definidos que, se por um lado, reclamam psicologismo para que possam se aproximar da vivência e da profundidade de um ser humano, por outro, confirmam os pressupostos de denúncia social feita pelo autor por meio de uma técnica que visa, de modo consciente, captar o esvaziamento do sujeito, a alienação geral e a despersonalização do indivíduo pelas lentes de uma objetividade que só é interrompida quando o narrador usa sua voz para dar espaço ao discurso político.

Em alguma medida, essa forma de estruturação também pode ser identificada em *Judeus sem dinheiro* que, apesar de possuir um narrador-protagonista, apresenta vários elementos estéticos próprios do romance coletivo. Conforme apontado por Mucio Leão, o romance de Gold fornece “uma série tão nítida de flagrantes exatos de quadros que diríamos fixados numa objetiva de máquina fotográfica”<sup>165</sup>. De fato, na descrição de situações em que o narrador usa o tempo da enunciação, ou mesmo quando se ocupa com a rememoração de alguma situação passada, a objetividade com que a narrativa é construída dá ao leitor a impressão de estar diante de uma série de fotografias que corre por seus olhos de forma apressada e alucinada. Isso pode ser observado, também, na seguinte passagem:

---

<sup>165</sup> LEÃO, Mucio. “Judeus sem dinheiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1932, p. 5.

Ela chegara da Hungria num momento ruim, num mau inverno. Meu pai estava sem trabalho e minha mãe cheia de preocupações. A neve caíra semanas a fio. As ruas estavam cheias de lama e de neve. Pareciam veneno. Todos morriam de frio. Em cada rua havia um enterro e meu pai suspirava: “o próximo será o nosso”. Nada disso, porém, impressionava minha tia Lena. Ela fizera dezesseis anos e a imigração era sua primeira aventura. Ao chegar, sentia-se perfeitamente feliz. (...) Mas tudo acabou. (...) Então minha tia Lena começou a trabalhar em uma fábrica de roupas, onde a juventude, o encanto e o êxtase do East Side foram definitivamente enterrados. A rotina transformou minha tia. À noite estava sempre cansada; tinha de lavar e passar a roupa que usaria no dia seguinte, tinha de fazer uma porção de coisas. Muito raramente íamos ver os rebocadores no rio, as carruagens na rua Orchard e outros espetáculos da América.<sup>166</sup>

Todo o processo de desencantamento de Lena, que chegara aos Estados Unidos cheia de expectativas e ilusões e logo tem que se ajustar à realidade que se impõe, implacável, é sintetizado pelo narrador em pouco mais de duas páginas, a partir da análise objetiva dos fatos externos, orientada pelo uso recorrente de orações assindéticas e de períodos curtos e diretos. Da mesma forma que ocorre com as construções linguísticas em *Suor*, a escolha por uma linguagem menos elaborada dá a impressão de que o narrador não se detém em um objeto ou pessoa de forma demorada, “filmando” partes bastante específicas do quadro, conferindo-lhes o sentido e a imagem que lhe interessam: a lama, a neve, o enterro, a fábrica e a simplicidade do trabalho doméstico que, por sua vez, são contrapostos aos barcos e às carruagens. Esse recurso permite apresentar uma variedade de personagens, ambientes e situações e serve, por meio da repetição, para reforçar a imagem da exploração do trabalhador. É preciso ressaltar, no entanto, que, diferentemente do que ocorre em *Suor*, esse estilo não é absoluto no romance. Há mesmo alguns momentos em que o narrador se detém em cenas específicas para analisar a psicologia das personagens, sobretudo no que diz respeito à formação do caráter dos pais do protagonista, por meio dos quais o caráter social do proletariado pode ser investigado.

Assim que foi publicado no Brasil pela Editorial Pax, em janeiro de 1932, *Judeus sem dinheiro* alcançou significativa popularidade entre intelectuais de diferentes inclinações ideológicas. Era a época da ascensão do nazismo na Alemanha e a perseguição aos judeus começava a ganhar notoriedade nos jornais de todo o mundo, daí o interesse pela obra. Em abril do mesmo ano, o jornalista Cid Franco, tradutor da obra para a língua portuguesa, realizou uma conferência no “Círculo Israelita de São Paulo”, para apresentar o romance para uma plateia devidamente interessada pelo tema. Dois dias

---

<sup>166</sup> *Op. cit.*, p.100-102.

após a conferência, o jornal *A Gazeta*, de São Paulo, publica uma nota em que resume os pontos abordados na conferência enfatizando “o caráter humano e universal do romance que não é um livro de judeus para judeus, mas um livro de um ser humano para seres humanos”<sup>167</sup>. Uma semana depois, embalado pela popularidade que o romance vinha alcançando, Mucio Leão publica, no *Jornal do Brasil*, uma crítica sobre a obra, chamando a atenção para a grande dose de realismo contida em suas páginas. Esse artigo é importante porque, dois anos mais tarde, em 1934, Leão publicará uma crítica sobre *Suor*, enfatizando as suas relações com o romance de Michael Gold. Sobre *Judeus sem dinheiro*, diz o crítico:

Poucos outros darão como ele a impressão da vida realmente vivida. Poucos outros terão como ele uma série tão nítida de flagrantes exatos de quadros que diríamos fixados numa objetiva de máquina fotográfica. A impressão que nos deixa esse autor é a de ter sabido transportar para a literatura o processo do cinema. Seu livro é, por assim dizer, visual. Parece que o *vemos* mais do que o *lemos*<sup>168</sup>.

Assim como apontado por Luís Martins, o crítico chama a atenção para o mecanismo “cinematográfico” que constitui o ponto de vista da narrativa e para as relações sensoriais e sinestésicas despertadas pelo narrador. Tais características, como será discutido a seguir, são bastante exploradas pelos romancistas no processo de composição do romance coletivo. A análise do romance nas páginas do *Boletim de Ariel* coube a Genolino Amado e apareceu na edição de julho de 1932. Em seu texto, Amado exalta de forma entusiasmada o caráter “humano” do livro de Michael Gold e foca nas experiências do protagonista:

Um menino israelita criado num bairro miserável de Nova York; educado na rua sórdida de East Side, convivendo com bandidos e bêbados, mulheres perdidas e crianças tuberculosas, aspirando o acre cheiro da pobreza proletária e pressentindo, desde cedo, o drama da vida que o esperava quando crescesse. Esse menino desenvolve-se, briga nas ruas, rouba laranjas, vende jornais, sofre e passa fome e de tudo isso faz um grande livro, um livro de beleza e de heroísmo, que é uma redenção e uma vingança<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> “Reflexões sobre *Judeus sem dinheiro* – A conferência do jornalista Cid Franco no Círculo Israelita”. *A Gazeta*, 16 abr. 1932, p. 4.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>169</sup> AMADO, Genolino. “Judeus sem dinheiro”, *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, jul. 1932, nº 10, p.4.

Por fim, em setembro de 1932, no *Diário de Notícias*, Antônio Bento, ao comentar o romance de Gold, além de apresentar algumas considerações a respeito do que considera “literatura proletária”, antecipando, dessa forma, o debate que ocuparia o centro das discussões literárias do ano seguinte com as publicações de *Parque Industrial*, *Cacau* e *Os Corumbas*, chama a atenção para as características do autor de *Judeus sem dinheiro*:

Michael Gold, além de grande poeta, é um escritor de técnica e estilo de notáveis precisão, poder evocativo e força de análise. É, sobretudo, objetivo, qualidade sem dúvida indispensável ao êxito da causa e à finalidade que se propõe servir. Sua série de retratos espanta pelo colorido e pelo incomparável desenho das figuras. O mesmo acontece com as cenas entre os garotos, as quais têm tudo o que há de poético, de bonito e de feio, de lírico e de perverso nessas brincadeiras infantis do East Side.<sup>170</sup>

É válido recuperar, ainda que brevemente, parte da discussão proposta por alguns críticos literários de 1930, a respeito do romance de Gold, pois, dessa forma, é possível compreender de modo adequado as escolhas formais que podem se assemelhar ao modo como Jorge Amado trabalha os pressupostos da literatura proletária na escritura de suas obras. Além disso, ao que tudo indica, a recepção crítica de *Judeus sem dinheiro* sugere que a discussão em torno do romance proletário, suscitada pela publicação da obra no Brasil, serviu de suporte para a atmosfera de debates sobre o tema que se seguiria com o lançamento dos romances brasileiros.

Uma leitura comparada das obras, tendo como ponto de partida elementos estruturais e temáticos, evidencia várias intersecções entre *Judeus sem dinheiro* e *Suor*, que podem ser identificadas nos dois romances com ajustes e adaptações. Do ponto de vista formal, além da perspectiva naturalista de concepção e do uso de uma linguagem direta e objetiva, os romances são divididos em quadros que tratam de um assunto de caráter abrangente utilizando situações e experiências individualizadas. Dessa maneira, assuntos que dizem respeito à religião, à questão da imigração, à forma como se estabelecem as relações sexuais e afetivas, à crise econômica, ao clima, às crianças pobres etc., são aquilatados por meio da análise de uma situação de caráter individual, com a finalidade de representar o todo. Esses capítulos se desdobram em subcapítulos que, centralizando a vida de uma personagem específica, analisam a situação de forma mais

---

<sup>170</sup> BENTO, Antônio. “Judeus sem dinheiro”, *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, set. 1932, p.2.

detida. Cada capítulo, então, é construído como se fosse um quadro – ou um retrato – no qual a descrição espacial é convocada para o primeiro plano da narrativa. Além disso, não existe uma linearidade rígida no esquema narrativo; os quadros são apresentados sem qualquer preocupação com uma progressão cronológica determinada e são ligados uns aos outros de maneira tênue e frouxa.

A forma de caracterização das personagens é outro aspecto que evidencia a influência de *Judeus sem dinheiro* no método de composição de *Suor*. Além de figuras genéricas de trabalhadores, prostitutas e crianças, há mesmo personagens mais desenvolvidas que guardam entre si profundas semelhanças: Linda, a heroína proletária do romance de Jorge Amado, é a correspondente de Lena, tia de Mike e grevista em *Judeus sem dinheiro*; a costureira Risoleta possui grandes semelhanças com o pai de Nigger: ambos são trabalhadores artesanais, explorados pelos clientes que não reconhecem o valor de seu trabalho, pagando baixas quantias pelos produtos produzidos; assim como Jim Bush, Sebastiana possui um defeito físico e, por essa razão, é descrita como alguém incapaz de sentir empatia, tendo como principal característica o regozijo com as desgraças alheias; tanto Nair quanto Lily precisam se prostituir para sobreviver e para ajudar a família; em ambos os romances há um proprietário de imóveis oportunista e explorador, cujas ações interesseiras desencadeiam a revolta dos locatários; há ainda a relação entre Joaquim, o pedreiro, e Herman, o pai de Mike: ambos são trabalhadores da construção civil que sofrem um acidente de trabalho ao cair de um andaime, não recebem a indenização de seus patrões e têm a vida devastada em decorrência do acidente e do descaso.

Com relação aos temas abordados, a valorização da pobreza e da miséria como forma de evidenciar a “realidade” da vida do trabalhador é o ponto central das duas narrativas. Por serem tributários da perspectiva do romance revolucionário, todos os outros subtemas que surgem a partir do desdobramento do tema principal serão condicionados à perspectiva da luta política de classes, com maior ou menor grau de desenvolvimento entre eles. Nesse sentido, *Suor*, encontra maior correspondência no romance de Michael Gold do que *Cacau*, uma vez que as vicissitudes enfrentadas pelo trabalhador são deslocadas para o ambiente urbano, com todas as particularidades que residem nele: a modernização dos espaços públicos, a urbanização falhada, o subemprego, o avanço da informalidade e a constituição do lumpemproletariado.

Além disso, tanto em *Judeus sem dinheiro* como em *Suor*, o espaço é considerado o principal vetor que sustenta a narrativa. É a sua configuração que, em uma atualização

“engajada” do zolaísmo, determina o comportamento, o caráter e o futuro das personagens. Por essa razão, a figuração do East Side, cenário do romance de Gold, e da Ladeira do Pelourinho e do cortiço 68, onde habitam as personagens do romance de Jorge Amado, em diversas ocasiões, sobrepõe-se à existência das figuras humanas.

Não obstante essas considerações, é importante esclarecer que, embora haja inúmeros pontos de contato entre *Suor* e *Judeus sem dinheiro*, o romance de Amado não é mera cópia do romance de Gold, adaptada à realidade brasileira. Trata-se da influência desse romancista somada à própria experiência do autor e ao comprometimento com a ideologia de esquerda, em que há a compreensão de que os problemas sociais enfrentados pela classe trabalhadora nos Estados Unidos não são os mesmos com os quais os trabalhadores brasileiros precisam lidar. É importante ressaltar ainda que, apesar da existência de muitos elementos afins entre os dois romances analisados, as diferenças de natureza formal podem ser nitidamente identificadas: *Judeus sem dinheiro* é narrado em primeira pessoa e tem todo um aspecto de autobiografia ficcional, enquanto em *Suor*, a presença de um narrador onisciente em terceira pessoa que ora se distancia, ora se aproxima dos fatos narrados, fazendo comentários que corroboram os seus interesses políticos e sociais, organiza o enredo a partir do pressuposto do romance coletivo, extirpando de vez a figura do herói individual. Embora essa técnica seja considerada “revolucionária” por alguns críticos, o nível de experimentação encontrado no romance de Gold é maior: Mike, o narrador, em uma experiência polifônica, por vezes concede o ponto de vista da narrativa ao seu pai – nos capítulos “A ursa ruiva”, “A noiva prometida” e “Sam Kravitz, aquele ladrão” – para que ele mesmo conte a sua história. Além disso, em vários momentos, o narrador exerce a função de “testemunha” dos fatos narrados e só ocupa a função do herói individual ao fim do livro, quando ocorre a sua conversão à causa socialista. Essas variações nos dois romances podem ser vistas de forma muito clara no método utilizado para compor a narrativa: quer seja ao adotar um só foco ou ao adotar vários ângulos, o que se persegue é certa concepção de objetividade, tributária do comprometimento com a verossimilhança.

Embora seja possível perceber relações entre *Suor* e *Judeus sem dinheiro* em diversos níveis temáticos e formais, é à trilogia de John Dos Passos que o romance de Jorge Amado pode ser identificado de forma mais direta, tendo em vista os critérios estéticos do romance coletivo. Prova disso pode ser encontrada em um texto do romancista baiano, no qual, analisando a trilogia *USA* em um artigo publicado no *Diário de Notícias*, em dezembro de 1935, chama a atenção para vários elementos que podem

mesmo ser localizados no processo de composição de seu livro. Diz ele, a respeito da obra de John Dos Passos:

O que há de maior em John Dos Passos é o sentido de multidão, a capacidade de fixar massas e não indivíduos. Realmente a mim é a impressão maior que me deixam os livros de Dos Passos. Romancista filiado à corrente que se convencionou chamar da esquerda (isto é: pertencendo ao grupo de intelectuais que enxergam no mundo a luta de classes e nela tomam parte) é natural que John Dos Passos, seguindo o que há de mais novo em matéria de técnica de romance, procure se apossar dos sentimentos das massas, das classes, das multidões, em vez de se agarrar aos sentimentos dos homens em si.<sup>171</sup>

Como é possível observar, o que desperta interesse em Jorge Amado no romance de John Dos Passos é a importância que dá o autor à concepção de grupo como protagonista da narrativa. Se em *Judeus sem dinheiro*, ainda que haja uma valorização do coletivo, a narrativa está estabelecida no ponto de vista de um narrador em primeira pessoa, na trilogia *USA*, o leitor se depara com um painel multifacetado de lugares, pessoas, vozes e análises que evidencia a prioridade dada ao caráter da sociedade estadunidense que o autor procura investigar. O próprio título dado aos três romances, *USA*, carrega o sentido de coletividade, ao indicar o protagonismo da nação na representação feita pela obra. Conquanto Dos Passos, por vezes, faça uso excessivo do método que realça objetividade das descrições de ambientes e pessoas, os quadros apresentados pelo autor não surgem desacompanhados de análise psicológica das personagens e nem da investigação de como funcionam as instituições sociais públicas e privadas do país, o que confere aos romances um caráter de denúncia mais crítico e mais amplo do que o observado em *Suor*, por exemplo. Radicalizando no experimentalismo, Dos Passos coloca, ao lado da narrativa convencional, vários elementos extraliterários que dialogam com a história tratada, ajudando em sua análise. Assim, recursos como o “Jornal da tela”, o “Olho da câmera” e a recorrência à reprodução de notícias de jornais e de rádio, criados como formas de intervenção do autor, propõem um panorama vanguardista que acentua não apenas a perspectiva revolucionária que subverte a forma tradicional de estruturar a narrativa, mas também sublinha a caracterização das personagens. Porém, não obstante o engajamento social que pode ser verificado na composição da obra, conforme observa Barbara Foley, “Dos Passos nunca se

---

<sup>171</sup> AMADO, Jorge. “John Dos Passos e o sentido de multidão”, *Diário de Notícias*, 1 dez. 1935, p. 19.

comprometeu totalmente com a revolução e, em particular, com o programa do Partido Comunista”<sup>172</sup>. Essa observação é importante porque indica que a ausência de uma militância ativa e completamente engajada afasta de forma decisiva a produção de Dos Passos do esquematismo característico da estética proletária. Isso pode ser observado, por exemplo, não só na ausência da positividade conferida às características “proletárias” encontradas nas personagens típicas da literatura engajada, mas também na forma como é configurada a relação do trabalhador com a ideologia socialista. Os protagonistas de *USA* não possuem consciência política de classe e durante todo o processo de formação de caráter, atuam em benefício de seus próprios interesses, o que, em termos de composição configura um ganho, na medida em que há maior diversidade em sua caracterização<sup>173</sup>. Mesmo Mac, que experimenta um processo de transformação social e política, passando de andarilho vagabundo a um respeitado agitador político no México, não possui a firmeza de caráter própria dos heróis proletários russos.

Em *USA*, quase todas as personagens transitam com maior ou menor naturalidade entre as diferentes classes sociais, o que permite uma análise da estrutura dos conflitos sociais nos Estados Unidos a partir de um método narrativo que trabalha com a relatividade e a ambiguidade. Segundo essa óptica, o vislumbre da possibilidade de ascensão social, que surge acompanhado de uma luta contínua contra o rebaixamento à categoria do subproletariado, revela-se como a motivação primeira que impulsiona as personagens e faz a narrativa avançar. Exemplo desse esforço pode ser visto em Janey, a estenógrafa natural de Washington, que experimenta uma significativa transformação em seu caráter após se mudar para Nova York, onde passa a trabalhar em uma reconhecida empresa:

---

<sup>172</sup> *Op. cit.*, p. 384.

<sup>173</sup> Sobre o caráter das personagens de *1919*, Sartre faz a seguinte declaração: “Esses homens de Dos Passos, em contrapartida, como os odeio! Mostram-me por um segundo suas consciências, só para me mostrar que são bichos vivos, e depois lá vão eles, desenrolando interminavelmente o tecido de suas declarações rituais e de seus gestos sagrados. Neles, a ruptura não se dá entre o exterior e o interior, entre a consciência e o corpo, mas entre os balbucios de um pensamento individual, tímido, intermitente, inábil em se exprimir por palavras, e o mundo pegajoso das representações coletivas. Como é simples esse procedimento, como é eficaz: basta contar uma vida com a técnica do jornalismo americano e a vida se cristaliza na qualidade de social, como o galho de Salzburgo. De um só golpe o problema da passagem para o típico – pedra de toque do romance social – está resolvido. Não há necessidade de nos apresentar um operário-tipo, de compor, como Nizan em Antoine Bloyé, uma existência que seja a média exata de milhares de existências. Dos Passos, ao contrário, pode dedicar todas as suas atenções a restituir a singularidade de uma vida. Cada personagem seu é único: o que lhe acontece só poderia acontecer a ele. Tanto faz, pois o social o marcou mais profundamente do que poderia ter feito qualquer circunstância particular, pois o social é *ele*”. (SARTRE, Jean-Paul. *Situações I – crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 43-44)



Em junho, Janey foi ao casamento de sua irmã Ellen. Era engraçado estar em Washington de novo. Ainda no trem, sentia grande ansiedade por ver Alice, mas quando a viu, as duas não conseguiram encontrar muito o que falar. Ela se sentia deslocada em casa da mãe. (...) Janey ficou feliz quando chegou a hora de ir para a estação e tomar o trem para Nova York de novo. Quando se despediu de Alice, não disse nada sobre a ida dela para Nova York, para dividirem um apartamento. (...) Voltar para o escritório na manhã seguinte foi como voltar para casa. Era excitante Nova York.<sup>174</sup>

O deslumbramento de Janey com a cidade grande e as possibilidades de realização pessoal proporcionadas por sua nova condição social, fazem com que ela direcione um novo olhar para as experiências vividas quando ainda pertencia a uma classe imediatamente inferior, na escala social. A desimportância dada à família e à amiga Alice, quando retorna ao lugar de origem, poderia ser compreendida, do ponto de vista ideológico da doutrina proletária, como exemplo da capitulação do trabalhador diante das promessas feitas pela ideologia burguesa do trabalho; porém, Dos Passos, de forma contrária, introduz os reflexos da ascensão individual de forma tão natural e corriqueira que não se pode afirmar que há, no comportamento de Janey, qualquer intenção político-partidária da parte do autor. Por meio das experiências vivenciadas pela personagem, então, é possível observar como o afastamento das diretrizes engessadas e idealistas dos romances proletários confere maior dinamicidade à obra de Dos Passos, uma vez que o romancista parece não ter usado uma única fórmula para construir as personagens e as trata sob uma perspectiva heterogênea de composição<sup>175</sup>. O resultado dessa escolha de representação é que, embora a maior parte delas pertença à mesma classe social, não são percebidas como representantes de uma psicologia única e impessoal. Essa perspectiva de representação sugere que John Dos Passos compreende a coletividade como sendo a

---

<sup>174</sup> *Op. cit.*, p.305.

<sup>175</sup> Não somente a composição das personagens, mas também toda a estrutura da obra é articulada de acordo com a técnica da montagem, conforme explica Gabriela Siqueira Bitencourt em sua tese de doutorado sobre a obra de John Dos Passos: “Em vez de optar por uma disposição narrativamente convencional desses materiais díspares, ou seja, de organizá-los de forma que parecessem subordinados a uma trama principal e a alguns enredos secundários, cronologicamente relacionados e arranjados segundo um nexo de causa e efeito, Dos Passos experimenta artifícios e mecanismos para criar, por exemplo, uma ilusão de simultaneidade, que rompesse a possibilidade de uma sistematização convencional do espaço representado. As partes heterogêneas – as canções, as histórias que representavam as esperanças e desilusões da época, as notícias de jornal –, incubidas da tarefa de compor esse quadro urbano, ganham autonomia na medida em que são justapostas de forma descontínua, sem uma motivação necessariamente motivada pelo texto. Esse princípio de construção, em literatura, é usualmente designado pelo termo montagem e consiste em uma ‘técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária’. A montagem organiza, então, toda a estrutura do livro e articula os elementos heterogêneos”. (BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em “Manhattan Transfer” de John Dos Passos*. 2017. 228 f. Tese. Doutorado em Teoria Literária – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p.58)

reunião de diferentes indivíduos e que a simples análise de um dos componentes não é suficiente para fornecer informações consistentes de todo o grupo. Jorge Amado, seguindo o caminho inverso, adapta essa forma de interpretação do romance coletivo de Dos Passos às suas intenções e, a partir daí, cria a sua própria perspectiva de figuração da realidade:

Para ele antes do mais o homem vale como representante da sua classe. É claro que todos os homens têm detalhes diversos nestes sentimentos e nestes conflitos: o romancista os fixa. Mas em verdade os sentimentos e conflitos de um indivíduo de certa classe social apresentam sempre uma grande semelhança com os sentimentos e os conflitos de outro indivíduo da mesma classe. As diferenciações se estabelecem de classe para classe. Aí sim: os problemas são diversos, os conflitos são outros. Daí ser possível essa psicologia de grupo, essa fixação de uma classe através de dois ou três tipos que a representem.<sup>176</sup>

A declaração de Amado, embora pontual e datada, é importante porque reflete a compreensão que tem o autor, no momento de concepção de seus romances ditos “proletários”, a respeito da diferença que há entre as formas de representação que tratam do indivíduo, em associação à classe à qual pertence. Para o romancista, a diferenciação entre os seres humanos não se estabelece por critérios individuais, mas é tributária de questões relacionadas à classe ocupada. Em decorrência dessa forma de interpretação, ainda que considere, no nível da caracterização das personagens, as particularidades próprias de um indivíduo, o fato de a representação do trabalhador estar subordinada à concepção de classe faz com que a ambiguidade e a diversidade que podem residir nas existências pessoais dessas personagens fiquem comprometidas. A leitura de *USA*, por outro lado, revela um entendimento contrário, na medida em que o procedimento adotado por Dos Passos favorece a existência de personagens que transitam por diferentes classes sociais, manifestando, dessa forma, complexidades e nuances que não são anuladas pela precedência dada à psicologia do grupo.

Na maior parte de *Suor*, no entanto, a ideia de uma psicologia de classes subjaz à interpretação homogênea e reducionista da figura do trabalhador, a partir de um padrão determinista que compartimenta o seu comportamento em um esquema que, na maior parte das vezes, oscila entre resignação e solidariedade. Embora a narrativa seja marcada pela presença de um número considerável de personagens, quase todas elas possuem os

---

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p.19.

mesmos traços constitutivos de caráter e percursos de vida semelhantes, que podem ser sistematizados nas experiências de privação, vivenciadas em momentos passados, no presente marcado pela persistência da pobreza e, em decorrência disso, na incerteza que reside no futuro. Essa forma de homogeneização de classe, contudo, não é algo comum a todo romance coletivo. Em 1934, em um artigo que trazia o título *Revolução e o romance* e publicado na edição de abril da *New Masses*, o romancista e crítico Granville Hicks já chamava a atenção para esse problema. Diz ele:

The collective novel not only has no individual hero; some group of persons occupies in it a position analogous to that of the hero in conventional fiction. Without lapsing into the mysticism of those pseudo – psychologists who talk about the group – mind, we can see that, under certain circumstances, a group may come into existence that is independent of and more important than any of the individuals who compose it. Such a group could be portrayed through the eyes of a single individual – in other words, in terms of the traditional novel. But it might be more effective to portray the group as a group, to show forth objectively and unmistakably its independent reality. To do this requires a new technique, the technique of the collective novel.<sup>177 178</sup>

De acordo com as palavras de Hicks, a relação entre grupo e indivíduo, para o romance coletivo, se dá por meio da forma como as personagens são representadas *enquanto grupo*, com o coletivo adquirindo maior relevância que o indivíduo, sem que isso implique na redução da psicologia individual a uma espécie de psicologia de massas. Embora exista a possibilidade da figuração do grupo a partir das experiências de um de seus representantes, a forma mais eficaz de abordar as questões que dizem respeito ao coletivo é fazê-la a partir de sua representação enquanto um organismo coletivo, de fato. Isso quer dizer que o romancista deve se esforçar para criar um romance que dê conta de elevar o grupo à condição de protagonista sem eliminar as características individuais de seus integrantes, uma vez que a diversidade que diz respeito a cada um deles deve ser

---

<sup>177</sup> HICKS, Granville. “Revolution and the novel”. *New masses*, v. 11, n. 2, 10 apr. 1934, p. 23.

<sup>178</sup> Em livre tradução: “O romance coletivo não é apenas a ausência de um herói individual, pois, nele, um grupo de pessoas ocupa uma posição análoga à do herói na ficção convencional. Sem cair no misticismo daqueles pseudopsicólogos que falam sobre a psicologia de classe, podemos ver que, em certas circunstâncias, um grupo pode vir a existir independente e mais importante do que qualquer um dos indivíduos que o compõem. Esse grupo poderia ser retratado por meio dos olhos de um único indivíduo – em outras palavras, em termos do romance tradicional. Mas pode ser mais eficaz retratar o grupo como um grupo, para mostrar objetiva e inequivocamente sua realidade independente. Para fazer isso, é necessária uma nova técnica, a técnica do romance coletivo”.

preservada para que a coerência interna da obra não fique comprometida. A trilogia de John Dos Passos acaba sendo usada como exemplo de coletividade orgânica não porque as personagens são representadas como uma estrutura homogênea, mas porque o escritor consegue tratar de suas diversas camadas, de problemas sociais que as envolvem, de relações políticas, de instituições econômicas e de fatores do sistema estadunidense captando a multiplicidade do real de forma mais complexa, sem abrir mão, de modo totalizante e como projeto, de aspectos psicológicos. Dessa forma, o romance coletivo não pode ser visto apenas como um modelo da “literatura interessada”, que visa dar conta de incontáveis personagens e espaços de forma quase que simultânea. Representar o coletivo como um grupo significa, também, levar em consideração a existência de diferenças individuais e valorizar a forma como essa diversidade se comporta, no processo de representação do real.

### **3.2. “Homem-rato”, “homem-indivíduo”, “homem-multidão”**

Feitas essas considerações, é importante verificar, na estrutura de *Suor*, o modo como Jorge Amado configura a noção de coletividade. A hipótese aventada por esta análise é a de que, adotando como paradigma fundamental a psicologia de classes, subordinada ao mecanismo político-partidário, o romancista propõe um processo evolutivo, de natureza humana e social, que circunscreve a existência das personagens representadas em uma estrutura linear composta por três pilares: a configuração do bicho, do indivíduo e do coletivo. Do ponto de vista analítico, uma das formas de interpretar essa transformação pode partir da mobilização das possibilidades simbólicas e metafóricas propostas pelo autor, sem desconsiderar que, em inúmeras ocasiões, a linguagem denotativa se impõe, como forma de evitar um distanciamento dos padrões estéticos do romance proletário que valoriza o uso da “linguagem simples”. Os extremos dessa estrutura estão, de fato, inscritos no começo e no fim do romance, sobretudo na forma como o narrador percebe a movimentação na escada principal do prédio que liga o cortiço à rua. Nesses momentos que estão configurados no primeiro e no último capítulo, os quadros são utilizados para registrar a transformação dos trabalhadores que, nivelados aos ratos, evoluem para o que o autor considera uma “massa revolucionária”, capaz de lutar contra a exploração. Além disso, é possível considerar a intercalação de diferentes

métodos de composição que aparecem nesses dois capítulos e que têm profunda relação com a função ideológica que o autor atribui ao significado que pretende dar a esses dois momentos do texto. De acordo com essa leitura, o exterior do prédio, onde está concentrada a maior parte das ações, por exemplo, aparece por completo tanto no primeiro como no último capítulo do livro, sob perspectivas diferentes. No primeiro capítulo, predomina o método descritivo na apresentação do espaço físico e das personagens que, sob essa perspectiva, são vistos como um só organismo; a descrição por si só, sem o apoio de elementos que promovam uma análise mais interpretativa, é responsável pela construção de uma situação estática e imutável que sugere a resignação dos moradores do prédio no início do romance. O último capítulo, de forma oposta, privilegia a narração como estrutura composicional e, organizado a partir da continuidade de ações, apresenta uma sequência de movimentação bastante significativa para evidenciar o caráter ativo e combativo dos moradores do 68 que, nesse momento, surgem transformados em uma massa humana emancipada e articulada politicamente. Se no início da obra as personagens performam a experiência do aprisionamento e da adaptação do pobre a um mundo estático de miséria e fealdade, no último, atuam como as responsáveis diretas pela explosão dessa clausura, tendo como motivação a indignação e a politização adquiridas pela consciência de classe. No início, o 68 é descrito sob a mesma perspectiva naturalista com que Aluísio de Azevedo descreve o Carapicus de *O cortiço* e pode perfeitamente se encaixar na descrição do La Goutte d'Or, o prédio de *L'Assommoir*, feita por Candido: “um matadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações”<sup>179</sup>; ao passo que, ao fim da narrativa, esse caráter patológico é substituído pelo heroísmo dos moradores que, conseqüentemente, é transferido para o prédio, na representação de um dos eventos mais emblemáticos e importantes para o romance proletário: a greve dos trabalhadores em resposta à exploração das instituições capitalistas.

A animalização do trabalhador desponta na narrativa já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo do romance; entretanto, nesse momento, a condição de alheamento aparece de forma figurada, considerando que o enquadramento literário feito pelo narrador para dar forma à situação que descreve permite apenas uma sugestão de comparação entre homens e ratos, quando os coloca no mesmo nível de indiferença e insensibilidade:

---

<sup>179</sup> CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 53.

Os ratos passaram, sem nenhum sinal de medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura. Era escura assim de dia e de noite e subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore. Havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão”<sup>180</sup>.

O caráter resoluto do narrador, ao contrário das inseguranças que podem ser vistas nas formulações de Sergipano, apresenta de forma objetiva e direta, logo na abertura do romance, um esquema metafórico que equipara homem e animal, baseado na ausência de elementos que possam diferenciá-los. A convicção do narrador se consuma na sugestão de que a apatia e a indiferença à degradação do ambiente são compartilhadas de igual modo tanto pelos ratos, quanto pelos homens, no ato de subir e descer as escadas. O título do capítulo, “Os ratos”, então, adquire um sentido ambíguo, pois, devido à situação de rebaixamento social experimentada pelos moradores do prédio, é possível caracterizar homens e ratos a partir de um mesmo princípio, o qual, dadas as condições subumanas denunciadas pelo narrador, submete os indivíduos a um condição ainda mais subalternizada, possibilitando, então, nomeá-los de *homens-ratos*. À medida que o narrador avança na construção dos pilares que sustentam a narrativa, outras imagens vão ganhando contornos mais firmes e a sugestão da animalização, que nesse momento se configura no nível metafórico da representação, vai se aproximando da figuração do real. A adição de outros animais, tais como, moscas, percevejos, cobras e outros ratos, reforça as bases que sustentam esse esquema representativo, deixando completamente à mostra a desumanização experimentada pelos moradores do 68, expostos que estão à precariedade das habitações e à falta de condições mínimas de sobrevivência.

Afastando-se da perspectiva metafórica, mas sem perdê-la de vista, o narrador confirma a segurança e a autoridade de seus posicionamentos a respeito do estado de indignidade a que o trabalhador pobre é reduzido com a representação da condição-limite em que vive o mendigo Cabaça, um ex-operário que após ter sido demitido devido a uma invalidez motivada por um acidente de trabalho, e que lhe deixou como pecúlio uma ferida incurável na perna, encontra na mendicância a única forma possível de garantir a subsistência, uma vez que inexistem garantias ou direitos que lhe assegurassem uma

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 9.

recolocação no mercado de trabalho. Sobre o estado terminal de degradação vivenciado pela personagem, informa o narrador:

Estirou o jornal no chão e deitou-se em cima. Havia uma poça de mijo adiante. Cabaça não ligou. Já estava acostumado. Começou a assobiar baixinho, de um modo todo especial. Ratos corriam na escuridão da escada e ele prestava atenção ao barulho que faziam. Algum tempo depois ouviu um ruído familiar. Assobiou mais alto, até que um rato gordo, grande, chegou-se para ele.

— Boa noite, Pelado.

Passou as mãos nas costas do rato, que era realmente pelado, de tão gordo, com uns bigodes grandes que pareciam de gato. Cabaça cortou o acarajé em pedaços pequenos, que o rato comeu vorazmente. Alisou-lhe as costas um bom tempo, até que o animal deu mostras de paciência.

— Vai dormir, Pelado.

O rato, solto, disparou pela escada. Cabaça enrolou-se na colcha e dormiu, sem ouvir os passos dos homens que subiam, das mulheres que entravam.<sup>181</sup>

A relação homem/rato, inicialmente apresentada pelo narrador a partir dos sentimentos de indiferença e apatia, evolui para formas afetivas de expressão que confirmam as semelhanças entre ambos e colocam homem e animal na mesma condição de igualdade. Tolhido de suas capacidades naturais de relacionamento e convivência social e rebaixado a um lugar de total invisibilidade, Cabaça protagoniza a completa descaracterização das feições humanas e sociais, imposta ao ser humano em situação de vulnerabilidade. A substituição do comportamento humano como característica específica de um ser social por um contexto de coexistência com um animal considerado repulsivo confirma a negatividade do constructo “homem-rato”, na medida em que também os nomes dados pelo narrador às personagens reforçam o processo de despersonalização: tanto “Pelado”, quanto “Cabaça” são nomes relacionados às características externas apresentadas por eles; no caso do mendigo, cabaça é o instrumento utilizado para o exercício da mendicância, o que ressalta ainda mais a perspectiva reificadora com a qual a personagem é concebida. O ciclo da degradação se completa, então, na concretização de uma realidade que atesta a impossibilidade de certas relações humanas e normaliza o estranhamento que há no relacionamento entre um homem e um animal. Tudo nele e em torno dele é descrito sob a óptica da irracionalidade e do civilizadamente inaceitável: a relação com o rato, o ambiente em que vive, a forma como se sustenta. Assim como a chaga que se alastra por sua perna, consumindo-lhe as

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, p.34.

partes sadias do corpo, a miséria em que vive avança sobre a sua existência, sendo interrompida apenas pela ação da assistência médica que, devido a exigências sanitárias e higienistas, ocupa-se com o recolhimento de mendigos e doentes, os quais raramente retornam com vida da clausura dos hospitais públicos. A representação da existência dos *homens-ratos*, materializada na figura de Cabaça, que comparece na narrativa sublinhada do início ao fim pela presença do inumano, desconsidera, portanto, o caráter heroico e positivo do trabalhador, defendido pelo romance proletário e, por essa razão, aproxima-se mais das personagens dos romances naturalistas.

Seguindo na esteira da estética naturalista, o capítulo “Sexo” adiciona outro elemento que favorece o processo de animalização das personagens, uma vez que as relações sexuais descritas existem apenas no domínio da carência, da violência e da prevalência do instinto primitivo. Diz o narrador:

E eles não temiam as moléstias da rua. Ao contrário, o negro Henrique garantia:

— Homem pra ser homem precisa beber cachaça, dormir na cadeia e ter gonorreia<sup>182</sup>.

E quase todos Eles tinham gonorreias crônicas, com as quais se acostumavam como se acostumavam com os ratos da escada e o cheiro de suor que enchia o prédio. Mas, quando o dinheiro faltava, quando rareava o trabalho, rareavam as descidas à ladeira do Tabuão (...). E então eles rolavam nas tábuas da cama, nas esteiras e colchões. Sentiam o suor que escorria, o calor da noite morna.<sup>183</sup>

A prática sexual entre as camadas populares surge aqui sob as formas de estranhamento e mercantilização, marcada pela ausência do amor, como uma busca incessante pela consumação do prazer, o qual é visto como uma característica essencialmente biológica e desvinculada de ligações psicológicas ou afetivas. Além disso, de acordo com o narrador, o prazer sexual aparece como uma necessidade exclusiva do sexo masculino, já que, na narrativa, a sexualidade feminina é abordada apenas pela via da prostituição. Por essa razão, há uma íntima relação entre sexo, dinheiro e necessidade física: quando os homens possuem condições de pagar, satisfazem-se com as prostitutas,

---

<sup>182</sup> Essa passagem faz uma referência direta ao período em que Mac e Ike viviam como vagabundos, em *Paralelo 42*, primeiro volume da trilogia *USA*: “Ike saltou da cama e começou a aspergir-se com água fria da cabeça aos pés. Depois vestiu apressadamente as roupas e ficou olhando para fora da janela, penteando e enxugando os cabelos. — Quando é que parte esse maldito barco? Diabo, eu gozei dormindo duas vezes esta noite, você não? Mac enrubesceu. Balançou a cabeça. — Diabos, a gente tem de arranjar mulher. Gozar dormindo enfraquece o sujeito. — Eu não ia gostar se a gente pegasse doença. — Ora, diabos, um homem não é homem enquanto não toma suas três doses”. (*Op. cit.*, p. 77)

<sup>183</sup> *Ibidem*, p.43.



quando não têm dinheiro, submetem-se a situações consideradas, pelas personagens, doentias e patológicas, como a violência sexual: “Os homens ficavam quase sempre brutos quando faltava mulher. Pegavam negrinhas a muque e se satisfaziam. Vários bateram na cadeia por esse motivo”<sup>184</sup>; a prática homossexual à qual alguns recorrem em “tempos de necessidade”: “Quando a fome de mulher aumentava muito e rareavam as copeiras, os homens recorriam a eles [Franz e Medonho], alguns enojados, outros sorridentes”<sup>185</sup>; e, ainda, a sugestão de uma relação incestuosa: “Encostou-se nas pernas descobertas, como fazia diariamente, mas nessa noite quase não dormiu, roçando-se na mãe que roncava”.<sup>186</sup> Em todos esses casos, prevalece a perspectiva biológica do naturalismo, na qual predomina não apenas o desejo sexual incontável, próprio dos animais em período fértil<sup>187</sup>, que a força racional humana não consegue aplacar, mas também a ausência de relações afetivas duradouras.

A fim de fortalecer o compromisso com o projeto de romance coletivo, a partir dos quadros do capítulo “Suor”, o narrador começa a deslocar o foco narrativo das imagens de animalização, direcionando o seu ponto de vista para o estabelecimento de um lugar na narrativa onde seja possível ao trabalhador manifestar indícios de compreensão de sua situação de pobreza. Em decorrência dessa mudança gradual, a presença do rebaixamento social vai perdendo o caráter meramente descritivo e começa a adquirir uma feição causal, fazendo com que, de forma semelhante à que se observa em

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>187</sup> De fato, a relação entre sexo e animalização no naturalismo é algo bastante recorrente em *O cortiço*. O fatalismo presente na obra é apresentado pelo modo como narrador penetra nos pensamentos das personagens, revelando, por meio do discurso indireto, a animalidade existente nelas e o fato de estarem condenadas ao meio social que habitam, em uma forma de vivência que muito se aproxima da selvageria. A postura descritiva perpassa quase todas as cenas, como é possível constatar nos trechos: “Ele voltou para a rapariga o seu olhar de animal prostrado e, por única resposta, passou-lhe o braço esquerdo na cintura e procurou com a mão direita segurar a dela. Queria com isto traduzir o seu reconhecimento, e a mulata assim o entendeu, tanto que consentiu; mal porém a sua carne lhe tocou na carne, um desejo ardente apossou-se dele; uma vontade desensofrida de senhorear-se no mesmo instante daquela mulher e possui-la inteira, devorá-la num só hausto de luxúria, trincá-la como um caju (AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997, p.83); “Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe nos sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso, resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tamoio entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros” (*Op. cit.*, p. 91); “Agora espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispções de espasmo; ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolutava, em corcovos de égua, bufando e relinchando” (*Op. cit.*, p. 130).

*Cacau*, a vivência seja utilizada como instrumento fundamental que determinará o início do processo de transformação experimentado pelo trabalhador. Constituído pela representação das histórias de três personagens que aparecem unicamente nesse quadro, esse capítulo chama a atenção para os limites da exploração a partir da análise do comportamento das classes dominantes em face das necessidades da classe trabalhadora. A configuração dos representantes das camadas altas, por essa razão, passa pelo filtro da negatividade, que agrupa os preconceitos de classe em um esquema narrativo e discursivo que evidencia a indiferença e o desprezo pela situação do trabalhador. Isso fica bastante nítido na descrição da situação de Joaquim, ajudante de pedreiro que morre em decorrência de um acidente de trabalho:

Um companheiro de Joaquim contou em voz alta, como se fizesse discurso:

— Ele trabalhava no Garcia, ajudante de pedreiro. Távamos fazendo um sobrado para um doutor que queria o serviço ligeiro. Joaquim tava trepado no andaime, aparando os tijolos que o Zé Mãozinha jogava cá debaixo. Aquilo é até divertido. O sujeito soltou um tijolo, o outro já vem. É ligeiro como o diabo.

(...) — O doutor foi visitar os trabalhos. Achou tudo atrasado. Xingou a gente de preguiçoso, de ladrão... Que a gente tava roubando o dinheiro dele sem trabalhar. Eu só queria ver ele em cima aparando os tijolos.

(...) — Mandou apressar tudo. O Zé Mãozinha, que tava jogando os tijolos, aumentou a ligeireza... Joaquim se atrapalhou, o tijolo bateu no meio da testa, entupiu os olhos de poeira, ele caiu do andaime. . . Que queda, gente! Parecia um saco...

Os outros estavam silenciosos, espiando. Havia mãos crispadas. O homem continuou:

— A Assistência demorou, a gente botou Joaquim num caminhão, trouxe pra casa. A polícia apareceu logo. Prenderam Zé Mãozinha, coitado!

— E o doutor ficou lá?

— Pegou no automóvel, veio embora...<sup>188</sup>

O caráter antinômico que reside na oposição patrão/empregado é configurado de forma explícita pela primeira vez na narrativa e é materializado não pela voz “comprometida” do narrador, mas por meio da construção dialógica que concede a uma personagem indeterminada a função de locutor. Entretanto, ainda que a causa e os detalhes do acidente sejam comunicados pelo companheiro de Joaquim, é perceptível, na voz do trabalhador, a presença da concepção de mundo e dos interesses ideológicos do autor que, confundindo-se com o discurso da personagem, define o caráter dos

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p.61-62.

representantes das classes sociais analisadas, subjacente às ações desempenhadas no episódio narrado. A caracterização desse ambiente mediante o reconhecimento das oposições prenuncia a transformação do trabalhador, o qual começa a despertar de sua condição de “homem-rato” e passa a manifestar indícios de inquietação. No texto, essa mudança de comportamento pode ser identificada tanto nas reflexões da personagem enquanto discursa: “Eu só queria ver ele em cima aparando os tijolos”, como na forma como o narrador capta a reação dos ouvintes: “Havia mãos crispadas”.

É certo que a interpretação que faz o narrador do acidente confirma o tratamento unívoco dado às classes sociais, além de anular possíveis ambiguidades e cristalizar comportamentos; entretanto, o registro do desinteresse do patrão pela tragédia sofrida pelo empregado, seguido pelo modo como o narrador conduz a situação de completo abandono experimentada pela família de Joaquim, não deixa de evidenciar as discrepâncias que caracterizam as relações de trabalho em uma estrutura socioeconômica na qual o relacionamento entre os indivíduos se organiza em função do utilitarismo e da ausência completa de solidariedade. Na narrativa, a ausência de garantias e de direitos que poderiam atribuir ao trabalho um aspecto humanizado é responsável, ainda, por conferir à tragédia um efeito ressonante: como desdobramento da morte do marido, a esposa e os filhos de Joaquim são imediatamente tragados pelo ciclo da degradação e passam a experimentar níveis outros de marginalização, derivados do esquema reificador, marcados pela doença decorrente do excesso de trabalho e pela mendicância. Da mesma forma que é feito o registro do declínio social que se abatera sobre Cabaça, a figuração do processo de degradação que enreda a família de Joaquim assinala que a ação deletéria do capitalismo sobre o trabalhador pobre, no entanto, não é célere, tampouco imediata, ao contrário, opera de forma meticulosa e calculada, extraindo do indivíduo os últimos resquícios de utilidade que eventualmente possa apresentar. Em uma reprodução do esquema que caracteriza o darwinismo social, nessa figuração proposta pelo romance, o caráter predatório das instituições sociais age sobre a existência do trabalhador pobre com a mesma violência do mundo animal, cuja principal lei pode ser sintetizada no fato de que o mais forte predomina sobre o mais fraco. No romance, para ficar no nível metafórico do rebaixamento do homem à animalização, essa observação é mesmo reproduzida na forma como Genoveva, a cobra doméstica que o propagandista usa em seus trabalhos publicitários, comporta-se com os ratos que lhe servem de alimento:

- (...) A gente daqui a dias passa fome...

- Menos Genoveva – apontou para a cobra.
- Enquanto houver rato ela engorda.
- (...) Só Genoveva, a cobra, jantava. O propagandista desceu a escada para ver se havia alguma coisa na ratoeira. Trouxe um rato gordo, pelado, bonito. (...) soltou o rato, que correu para um canto, amedrontado. A cobra não se moveu.
- Genoveva tá sem fome.
- Mas daí a pouco ouviram uns guinchos doidos.
- Genoveva resolveu jantar.<sup>189</sup>

A perspectiva dual do narrador irônico que se desdobra em possibilidades outras de associação e, de forma didática, sublinha a fragilidade do indivíduo face a maquinaria da sociedade burguesa, consuma-se na duplicidade de sentido que pode ser verificada na fala da personagem “Enquanto houver rato ela engorda”. Segundo a concepção maniqueísta amadiana de classe social que configura a gordura como índice da prosperidade do patrão, é possível então fazer uma associação entre a cobra Genoveva e os membros das camadas superiores que, no desigual sistema de classes vigente, segundo essa leitura, continuarão se beneficiando às custas das vidas do trabalhador. Na mensagem política subjacente à comparação que iguala a impotência do rato Pelado – o qual, ironicamente, tivera o mesmo fim que o seu amigo Cabaça – e a impotência do trabalhador, o narrador parece querer chamar a atenção para a efemeridade da vida do indivíduo pobre que, apesar da fugacidade latente, permanece subordinada à vontade do capital que permitirá a sua existência somente enquanto for de seu interesse. A respeito da família de Joaquim, embora fossem pobres, o ajudante de pedreiro, a esposa e os seis filhos possuíam o mínimo para sobreviver: trabalho, comida e residência. Após o acidente, a mulher e os filhos desenham, então, o funcionamento de todas as etapas da degradação, que pode ser esquematizado da seguinte forma:

Trabalho → acidente do mantenedor → morte do mantenedor → trabalho exaustivo → doença → mendicância → morte.

Conforme atestado pela forma como o romancista configura a existência de outras personagens pobres, é possível perceber que esse esquema mantém a sua validade e é reproduzido apenas com atualizações e adaptações mínimas. Assim, subtraídos os exageros e as motivações políticas do autor, pode-se sugerir que, em *Suor*, o romancista

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, p.65-66.

não apenas sintetiza a tragédia da pobreza na forma como a relação indivíduo-sociedade encontra correspondência no par presa-predador, mas também o quanto essa organização favorece o funcionamento de todo um sistema político, social e econômico.

Entretanto, embora exista na construção dessa esquematização toda uma interlocução com alguns aspectos dos romances naturalistas do século XIX, a própria perspectiva revolucionária do romance proletário invalida uma conclusão pessimista, à qual se poderia chegar considerando o ciclo de degradação experimentado pelas personagens. O naturalismo, na medida em que relaciona, por exemplo, violência primitiva a questões biológicas, concebe a ruína de determinados tipos humanos como algo inescapável e irresistível. De forma diferente, Jorge Amado, em sua tentativa de romance proletário, apresenta uma possibilidade positiva – e idealizada – de transformação que será alcançada por meio da aquisição da consciência política de classe a qual, por sua vez, conduzirá o trabalhador à organização da revolução socialista – a real possibilidade de transformação social. De fato, é a partir do capítulo “Suor” que as personagens começam a se distanciar das características animalizadas e vão adquirindo contornos humanos em seu comportamento; nesse momento, o exercício da capacidade racional que as diferencia dos outros animais é enfatizado pelo narrador por meio do estabelecimento de um processo de aprendizagem que culminará com o fim da letargia e dos desvios morais que dominam a primeira parte do livro. As comparações com os animais desaparecem e em seu lugar o espírito combativo de revolta adquire mais força e espaço, o que justifica chamá-los, a partir desse ponto da narrativa, de *homens-indivíduos*.

O estatuto do narrador politicamente engajado, então, revela-se com maior clareza e é endossado pela efetiva aparição na narrativa do agitador comunista Álvaro Lima, cuja presença exerce uma função organizadora que catalisa a insatisfação e o ódio do coletivo em direção à concretização da luta. O processo de conscientização que culmina na *práxis*, na materialização da revolta, encontra correspondência tanto no motim armado contra os agentes da saúde pública e contra Samara, o proprietário do imóvel, no “caso da latrina”, como na participação ativa dos moradores na greve dos operários. A caracterização de Álvaro Lima atende duplamente às necessidades do narrador que, exaurindo o uso do artifício metafórico, concebe a personagem a partir de uma possibilidade dual de sentidos: “Lá embaixo, no quarto de Álvaro Lima, operários discutiam, fazendo planos. O violinista se sentia ligado àquele operário mecânico das oficinas da Circular que gastava o salário

em livros e a existência nos comícios”.<sup>190</sup> Na medida em que ocupa o cargo de operador mecânico em uma empresa de transportes, o operário é responsável por consertar máquinas que facilitam a locomoção dos indivíduos. No exercício de sua função de mentoria, Álvaro Lima, por assim dizer, também se torna responsável pela construção e pela manutenção da “máquina-coletivo” que se formará quando os moradores do prédio saírem de sua condição de lumpemproletariado para se tornar proletários conscientes. Nesse sentido, semelhantemente ao que ocorre com Colodino em *Cacau*, a personagem exerce com sucesso a função de mentoria, uma vez que é o responsável direto pela transformação das outras personagens e porque contribui para contrabalancear o esquema naturalista de miséria apresentado pelo narrador, trazendo para a atmosfera da narrativa o caráter combativo e ativo do herói proletário. De fato, após a sua aparição, o discurso político que antes era apenas insinuado por meio de intervenções do narrador, passa a ser apresentado de forma abertamente declarada:

Álvaro Lima se levantou e falou:

— Camaradas! É preciso acabar com as explorações. Nós somos muitos, pobres, sujos, sem comida, sem casa, morando nesses quartos miseráveis. Explorados pelos ricos, que são poucos... É preciso que todos nós nos unamos, para nos defender... Para a revolução dos operários. É preciso que os operários se juntem em torno do seu partido, para acabar com as explorações... com os governos podres e ladrões... Fazer um governo de operários e camponeses...

(...) — Olhem para o caso do Joaquim. Porque o doutor queria a casa mais depressa, um homem está cego, outro na cadeia... E os filhos... os filhos na miséria... Abaixo a exploração!<sup>191</sup>

A equivalência funcional entre o discurso da personagem e as intenções políticas do autor se estabelece plenamente no solilóquio performado pelo mecânico<sup>192</sup>. Se, do ponto de vista do método pedagógico da literatura proletária, a forma como a narrativa

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p.73.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p.75.

<sup>192</sup> Em uma crônica de 1935 intitulada “O romance de Jorge Amado”, Graciliano Ramos diz o seguinte, a respeito dessa passagem: “Tudo natural quando os pobres se manifestam em palavrões de gíria, quase sempre uma linguagem obscena em excesso, nada literária, está visto, mas que tem curso na Ladeira do Pelourinho e até em lugares de boa reputação. O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. As figuras de Álvaro Lima, do anarquista espanhol, do comunista judeu, não têm relevo, apesar de serem as mais trabalhadas. Quando elas aparecem, o livro torna-se quase campanudo, por causa das explicações, das definições, que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. (...) Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exibir a miséria e o descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso” (RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989, p. 92).

memorialista de *Cacau* está organizada não autoriza, no tempo do enunciado, o uso de termos tão simbólicos como “revolução dos operários”, “partido”, “governo de operários e camponeses”, aqui, a liderança concedida a um operário que já possui consciência política de classe e que trabalha em uma fábrica (embora o foco narrativo em momento algum se dirija para a rotina de trabalho no interior da fábrica), confere total legitimidade ao discurso, ainda que isso contribua para acentuar o caráter panfletário da obra. A natureza militante e combativa de Álvaro Lima é transferida para o discurso e funciona como um estímulo para que os trabalhadores tomem consciência das raízes de sua exploração e de sua miséria e, nesse sentido, confere uma função de caráter positivo para o acidente sofrido por Joaquim<sup>193</sup>, pois é a partir desse acontecimento que os moradores do 68 começam a despertar de seu estado de semiconsciência e resignação.

O processo de humanização do trabalhador é finalizado no último capítulo, “Multidão”, e está associado às ações que pode ter um indivíduo emancipado, ao se desligar das amarras da letargia e se dedicar ao exercício da solidariedade, com vistas à melhoria da situação de toda a classe e não apenas de um indivíduo. Além disso, de forma diferente de como são apresentados os homens no primeiro capítulo, em que há uma convivência harmoniosa com os ratos, aqui há um fator de diferenciação que evidencia a superioridade do coletivo sobre a existência dos animais: “Talvez fosse o sabor da novidade que fizesse o 68 se precipitar pela escada esmagando os ratos que fugiam espantados”.<sup>194</sup> De igual maneira e evidenciando a transformação operada, também os moradores passam a demonstrar sensibilidade e percepção de sua condição: “Com o vento da noite, veio da escada um cheiro de roupa suja, um cheiro de quarto de defunto, desta vez, sentido por homens e mulheres”<sup>195</sup>. O conectivo *desta vez*, o qual o narrador faz questão de sublinhar, funciona como um indicativo linguístico que pontua a diferença dos trabalhadores nos dois momentos do texto de forma determinante: de ratos, os homens se transformam em multidão – um dado que é explicitado pelo autor ao dar ao primeiro e ao último capítulo, respectivamente, os títulos “Os ratos” e “Multidão”. Aqui, o arranjo

---

<sup>193</sup> O acidente de trabalho é um elemento complicador bastante recorrente nos romances proletários e nos naturalistas, na medida em que os seus desdobramentos redirecionam o andamento da narrativa. Em *Judeus sem dinheiro*, após o acidente do esposo, que, assim como Joaquim, também cai de um andaime, a mãe do protagonista precisa trabalhar fora para arcar com as despesas da casa. É a partir dessa situação que o discurso ideológico do autor em favor da aquisição da consciência de classe fica mais claro no romance, o que revela a função positiva dada ao acidente. Por outro lado, o acidente sofrido por Coupeau, o esposo de Gervaise, em *L'Assommoir*, adquire uma feição negativa, pois foi a partir desse acontecimento que o pintor começou a se entregar ao alcoolismo, dando início à degradação de toda a família.

<sup>194</sup> *Op. cit.*, p.131.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p.132.

metafórico negativo é completamente desfeito e o autor faz prevalecer o sentido denotativo da palavra em um esquema representativo no qual os ratos permanecem ocupando o lugar de origem, mas o homem, no entanto, recupera as suas características diferenciadoras e, mais do que homens, se torna multidão, confirmando, assim, a perspectiva do romance coletivo adotada pelo romancista.

De acordo com essa leitura, o processo de “desanimalização” e de emancipação política só se torna possível com a aquisição coletiva da consciência de classe, que faz com que o indivíduo desperte de uma condição irracional contrária à sua natureza e adquira ferramentas para reagir contra a exploração da sociedade burguesa. Isso implica dizer que, segundo essa concepção, os homens só podem ser considerados propriamente homens, se possuírem consciência política de classe. Partindo dessa nova posição, os trabalhadores podem ser considerados, agora, *homens-multidão*, transformação que é realçada pelo narrador quando trata da participação dos moradores do cortiço na greve dos trabalhadores:

A multidão se balançando como açoitada pelo vento. A voz de Julieta:  
— Ladrões! Ladrões!

A multidão apoiava em berros. Trepado num caixão, o cabelo despenteado, Álvaro Lima falava: — ... nossos camaradas presos e espancados...

Jogaram manifestos. Moças nas janelas. Parecia até uma festa. O rosto magro do propagandista de produtos domésticos. Ouviram-se gritos em árabe. Outros em espanhol. Seu Fernandez fechara a venda. O cabelo bem alisado do violinista e a barba por fazer de Toufik. Todo o 68 ali estava. Descera as escadas como um só homem.<sup>196</sup>

O dinamismo com o qual o narrador capta essa cena reproduz de forma adequada a vivacidade do ponto de vista narrativo do romance coletivo. A reunião das personagens, que no momento da greve ocupam espaços físicos distintos, em um mesmo bloco descritivo, acentua o caráter homogêneo buscado pelo narrador e, ao contrário da configuração naturalista da animalização, valoriza o recurso da antropomorfização para sublinhar o surgimento de um coletivo, construído pela soma de diferentes indivíduos. No fragmento acima, essa diferença pode mesmo ser verificada na forma distinta com o que o narrador descreve os cabelos de Álvaro Lima e do violinista. Dessa forma, os moradores do prédio passam a ser identificados como o próprio 68 em uma perspectiva

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p.131-132.



idealizada de caracterização que transforma diferentes indivíduos em uma massa homogênea, ligados pela união subjacente à consciência de classe e pelo sentimento de solidariedade que conferem à parte final do romance, portanto, uma possibilidade otimista de redenção.

Esse otimismo, no entanto, diz respeito apenas à concepção idealizada do corpo coletivo – o qual atua como um dos pilares que sustentam a estrutura da obra –, uma vez que, com o fim trágico que fecha os eventos relacionados à greve, o que fica da lição apresentada pelo autor é a importância da coletivização para a organização social futura. Ainda assim, é possível constatar a existência de uma visão otimista que, se não é capaz de operar uma transformação social permanente e efetiva, recupera, ao menos, o homem de uma condição de aviltamento generalizado.

Esse argumento dialoga, então, de forma parcialmente inversa, com o pessimismo do caráter pós-utópico que Luís Bueno atribui à produção romanesca de 1930. Para o crítico, ao contrário do projeto literário modernista da geração de 20, que depositava as expectativas de desenvolvimento do país nos benefícios derivados do processo de modernização, o romance de 30 precisa lidar com o fato de que o desenvolvimento proporcionado pelos movimentos de renovação não foi homogêneo nem democrático, ao contrário, contribuiu de forma decisiva para o aumento das assimetrias sociais e da marginalização de grande parcela da sociedade. Em decorrência dessa constatação, o desencantamento vem acompanhado de um intenso pessimismo, cuja presença no processo de interpretação da realidade analisada resulta em obras literárias que não vislumbram qualquer possibilidade positiva de mudança, o que é atestado, por exemplo, na composição das personagens, que são concebidas sob o mesmo signo inglório reservado ao indivíduo problemático dos romances do realismo do século XIX. Conquanto faça algumas concessões à obra de Jorge Amado, Bueno entende que também os seus romances reproduzem essa desilusão. Diz ele:

É correto dizer que o mundo, no romance de 30, é possível de transformação. Mas uma facilidade de transformar o mundo simplesmente não existe, e não é verdade nem mesmo para Jorge Amado que, sendo o mais visceralmente engajado dos nossos romancistas naquele momento, poderia, em princípio, ser o mais otimista deles também. Em nenhum de seus romances existe a representação acabada dessa facilidade de transformação do mundo.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> *Op. cit.*, p.71.

De fato, a representação acabada da mudança, que seria o estabelecimento de uma sociedade justa e igualitária, não existe na obra de Jorge Amado. Dadas as condições históricas do momento, em romances como *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, a revolução socialista aparece mais como uma esperança subversiva sujeita às intempéries impostas pelas classes dominantes, do que como uma via concreta de transformação: em *Cacau*, a organização dos trabalhadores é prejudicada pela ausência da consciência política de classe; em *Suor*, a greve empreendida é violentamente sufocada pelas forças contrárias. Em todos esses casos, há o fracasso do projeto revolucionário e nenhuma mudança estrutural significativa na realidade social.

A forma como o romancista conduz a organização da classe operária diante dos impasses, no entanto, atua como um contraponto à natureza pós-utópica do romance de 30. Sobretudo em *Suor*, romance da coletividade, o desencantamento com o capitalismo periférico é substituído pela esperança de que as vicissitudes podem ser vencidas – ainda que a vitória seja uma projeção para o futuro – desde que os trabalhadores se organizem em torno de um objetivo comum. De fato, em que pese a presença dos exageros naturalistas na primeira parte da narrativa, as adversidades do mundo do trabalho, próprias de um país de capitalismo periférico, comparecem nesse romance expondo o cerceamento e as limitações existentes nas relações sociais que desumanizam a performance do indivíduo em sua experiência autêntica de vida, seja ela em relações públicas ou privadas.

Nesse sentido, Amado concorda com a perspectiva de alguns romancistas contemporâneos, ao reproduzir em *Suor*, algumas razões que deslegitimam a crença positiva nos efeitos da modernização do país. O fato de que a Revolução de 30 não conseguiu operar uma modernização efetiva em todos os setores da sociedade, aliado à constatação das contradições existentes em um país de industrialização incipiente e em processo de urbanização, evidencia a frustração que se expressa não só na constatação da ausência da igualdade prometida, mas também na confirmação de que o novo convive sem maiores percalços com o arcaico que ainda não foi superado<sup>198</sup>. O Nordeste do país,

---

<sup>198</sup> Sobre essa questão, Paulo Eduardo Arantes diz: “É costume dizer que a apresentação do Brasil como um país compartimentado, dividido entre duas realidades discrepantes – uma tradicional, rural e patriarcal, outra moderna, urbana e burguesa –, começou a predominar à medida que perdía prestígio a visão anterior, que vinha do século passado e vigorou até a primeira metade do atual, a ideia de que a nação tinha um caráter próprio, que se explicava pelo meio físico a mistura de raças e as tradições ibéricas (sem falar nas contribuições locais do patriarcalismo), concebido nos moldes de uma personalidade coletiva, um caráter nacional, em suma”. (ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.23).

cenário para os romances de Amado, herdeiro de um processo de acentuada decadência, tributário do descolamento do principal eixo econômico brasileiro para o centro-sul, em decorrência da produção do café, combinado às intempéries climáticas e geográficas, foi a região onde o martelo da assimetria e do subdesenvolvimento bateu mais forte. Essa desigualdade era o reflexo da forma como a economia estava organizada: estruturada em torno de um mercado interno único, o que impedia uma distribuição dos lucros e das conquistas de forma igualitária ou parcialmente homogênea para toda a população.

A presença da antiga ordem se manifesta ainda na persistência de uma organização social fragmentada, marcada pela inexistência da participação popular nos debates públicos, em total desacordo com a democratização prometida pela modernização. A ausência dessa integração é a expressão que melhor define a estrutura social derivada de uma sociedade colonial, dividida em classes sociais díspares e com características bastante rígidas e imutáveis. Em *Suor*, Jorge Amado não se isenta de evidenciar essas assimetrias, ainda que de forma direta e objetiva:

Dormia no passeio da Sé, mesmo quando as nuvens substituíam as estrelas no céu. Não que estivesse contente. Mas que jeito tinha ele, senão se contentar com a cama de jornal? (...) Elevavam-se, no centro da cidade, novas casas de apartamentos, arranha-céus de dez andares que humilhavam os sobrados coloniais, mas os arranha-céus possuíam um porteiro fardado de roupa azul com botões de general que não permitia sequer que os mendigos se aproximassem da porta de entrada para recolher um níquel.<sup>199</sup>

Nesse cenário de falta de perspectivas em que ao homem é negado o exercício da cidadania, os indivíduos se encontram pressionados entre a promessa que oferece libertação por meio do progresso e do desenvolvimento e a constatação de que a experiência de uma vida social autêntica é uma verdadeira impossibilidade. A classe burguesa dirigente, na medida em que não apresentava qualquer disposição para fazer algumas concessões, pois isso significaria o fim de alguns privilégios – o que reflete, de forma apropriada, o egoísmo e o individualismo do mundo reificado –, impedia qualquer possibilidade de uma revolução democrática, que estivesse em condições de promover uma autêntica integração que transformasse os indivíduos em cidadãos. Ausentes essas condições, os sintomas de solidão e inumanidade se espalham de formas variadas e em níveis diversos: nas classes dirigentes, construindo nichos cada vez mais isolados e

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 91.

alheios à realidade do país; entre os trabalhadores, de forma ainda mais cruel e aviltante, acentuando a sua condição de exclusão e marginalização. Em ambos os segmentos, o esquema pode ser traduzido como a existência de indivíduos atomizados dentro de uma sociedade desarticulada ou, conforme define Lukács, uma forma de organização marcada pela verdadeira ausência de uma “comunidade humana autêntica”, na qual o indivíduo poderia “superar a solidão da alma”<sup>200</sup>.

Os romancistas de 30, ao captarem essa desarticulação e ao constatarem o fato de que os indivíduos não foram elevados à categoria de cidadãos autênticos, deparam-se com o pessimismo e com a desilusão em suas obras, que se tornam grandes testemunhos de que a promessa de democratização que veio acompanhada com o movimento modernizador não foi concretizada. Personagens como Paulo Honório e Madalena, de *São Bernardo* e Luís da Silva, de *Angústia*, ambos romances de Graciliano Ramos, por exemplo, vivem plenamente a condição de isolamento e solidão própria de indivíduos que, desgastados por conta de sua luta contra as adversidades, em busca de um sentido para a vida e distantes da concretização do ideal de cidadão, não são capazes de experimentar as conquistas dessa comunidade humana autêntica, que tem nas relações baseadas na solidariedade e no companheirismo o fundamento que lhe garante o sustento. Nesse sentido, a natureza dessas personagens está perfeitamente ajustada à natureza do indivíduo problemático porque, independente do que façam ou da forma como façam, a luta contra as forças alienadoras está fadada à derrota.

---

<sup>200</sup> Diz Lukács: “A partir dessa possibilidade, conferida pelo tema, de intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta. Por isso, o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma. Desse modo, porém, ao menos como postulado, a solidão da alma é superada. Essa eficácia pressupõe uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial. Mas essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a consequente solidariedade natural do parentesco (como nas antigas epopeias), nem uma experiência mística de comunidade que, ante o lampejo súbito dessa iluminação, esquece e põe de lado a individualidade solitária como algo efêmero, petrificado e pecaminoso, mas sim um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada. O conteúdo dessa maturidade é um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana, mas ao mesmo tempo vislumbra nelas apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-as assim não em seu rígido ser-para-si jurídico-estatal, mas antes como instrumentos necessários de objetivos que as excedem” (LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 140-141).

É exatamente na representação contrária a esse estado de coisas que reside a positividade de *Suor*. Neste romance, embora não aconteça a transformação social – porque isso seria a radicalização da utopia –, o autor apresenta, na segunda parte da narrativa, a concretização do ideal do cidadão e da comunidade democrática quando propõe a concepção do *homem-multidão*, baseada na substituição da organização individualista em que há a luta de todos pela concretização dos ideais de fraternidade e solidariedade que só é possível por meio da união dos trabalhadores. Se, na primeira parte do livro, que trata dos *homens-ratos*, o individualismo e o isolamento são acentuados pela forma como o autor organiza a narrativa, compartimentada em quadros que reproduzem as tragédias individuais que as personagens vivenciam em um mundo de violências estático, imutável e claustrofóbico; na segunda parte, a autenticidade da comunidade humana é recuperada e é apresentado um processo de construção de valores que congrega os trabalhadores em torno de um mesmo objetivo: a luta pelo estabelecimento de uma sociedade igualitária, em que o indivíduo seja tratado como cidadão e não mais visto de forma reificada e desumanizada. A partir do momento em que os trabalhadores passam a se organizar, o isolamento e a solidão do quarto, que reproduzem, no nível do privado, o isolamento e a solidão experimentados pelo homem nos espaços públicos, são substituídos pela concretização de uma relação social que possibilita a criticidade por meio de debates e discussões, a aprendizagem e as trocas mútuas, o vislumbre e a esperança de um futuro melhor, o exercício da cidadania, enfim, tudo o que não é possível de forma autêntica e democrática na sociedade vigente.

Nesse sentido, não parece ser fortuito o fato de o narrador iniciar o simbólico capítulo “Multidão” com o seguinte período: “Não haviam ainda cessado os falatórios sobre a briga do sótão quando estourou o caso da greve”<sup>201</sup>. A greve, que aqui pode ser interpretada como o estágio final de construção do coletivo, em que o sentimento de identidade e solidariedade sustenta a formação do grupo, é responsável por *estourar*, por romper de forma precisa e violenta o estado de clausura e de alienação em que viviam os trabalhadores. Diante disso, talvez seja possível afirmar que o otimismo e a ilusão de Jorge Amado, bases de seu romantismo revolucionário, residem mesmo na recuperação de valores autênticos de uma comunidade humana que inexistem em uma realidade esvaziada de sentido, na qual predominam o egoísmo e o individualismo da sociedade burguesa. Isso explica, em alguma medida, as razões pelas quais as personagens pobres

---

<sup>201</sup> *Op. cit.*, p.130.

de seus romances não manifestam preocupação com a busca da ascensão social. Uma vez que essa busca invariavelmente está associada à capitulação do indivíduo às regras do jogo impostas pelo capitalismo, a luta pela realização individual é vista como uma conformação à realidade da alienação e da solidão e, por essa razão, não deve ser tratada de forma positiva. A não aceitação dessa realidade, manifestada na forma de representação adotada, conduz o autor a depositar as suas expectativas na forma imediata de negação dessa estrutura: o socialismo; entretanto, a existência de uma classe social verdadeiramente revolucionária que fosse capaz de congrega os ideais de solidariedade e fraternidade de forma orgânica e organizada ainda não era uma realidade no Brasil e é exatamente esse fato que confere o aspecto utópico ao otimismo do romance, pois, devido às condições históricas do momento, o socialismo aparece ainda como aspiração subjetiva, sem encontrar na realidade as possibilidades concretas para a sua execução. Ignorando essa condição, Jorge Amado cria o seu próprio modelo comunitário, no qual coexistem as relações humanas em seu formato idealizado e a existência individual deformada pela realidade extremamente competitiva e desigual. Em *Suor*, isso só se torna possível devido à proposta de romance apresentada pelo autor. Uma vez que está ausente a figura tradicional do herói individual com todos os impasses que lhe dizem respeito, no romance coletivo há a superação do individualismo por meio da realização do homem em seu processo de integração ao corpo social. É apenas na comunidade humanizada que reside o sentido na vida; por essa razão, todas as esperanças de uma efetiva transformação social são direcionadas unicamente à necessidade da revolução, pois ela abarca a esperança do coletivo. Por outro lado, a mudança pela via da modernização também é desacreditada, porém, não devido ao pessimismo pós-utópico e sim porque a ascensão social por meio do trabalho, do casamento e da educação, frutos do desenvolvimento, dizem respeito à ascensão individual e, por essa razão, não interessam para o programa do romance.

A perspectiva pessimista do romance de 30, a respeito dos impasses socioeconômicos, portanto, pode ser aplicada aos romances mais críticos, cuja fatura é mais elaborada, como ocorre na primeira parte de *Jubiabá*, por exemplo, que apresenta uma interpretação mais consistente das relações entre o indivíduo e o mundo, e não à fase inicial, mais ingênua a que pertencem *Cacau* e *Suor*. Ainda que esses romances não tratem da representação de um cenário alcançado por uma eventual transformação estrutural que pusesse termo às assimetrias regionais, econômicas e sociais do país, indicam, por outro lado, a concretude da emancipação individual, indo completamente na

direção contrária dos romances que têm nas vicissitudes do indivíduo problemático a base de sua constituição. Em *Suor*, é certo que a greve já estava destinada à derrota, porém, esse fracasso não alcança o destino das personagens que estavam envolvidas em sua organização, que saem dela transformadas em mártires e em heróis positivos que encontraram na revolução vindoura o propósito e o sentido da vida. Assim, as personagens de *Suor* – e de *Cacau*, de igual maneira –, embora não consigam promover mudanças estruturais na sociedade em que vivem, superam o estágio marcado pelo individualismo e se realizam por meio da efetiva integração na comunidade humana. Sergipano, ao partir para a luta “de coração limpo e feliz”, é um vitorioso; Linda, mesmo após o desfecho trágico da greve, descendo as escadas abraçada aos folhetos revolucionários, também é uma vitoriosa. Nesse sentido, essas personagens incorporam as características do herói positivo e, em oposição à luta fadada ao fracasso empreendida pelo herói problemático, conseguem se realizar, paradoxalmente, também de forma individual. Entretanto, não deixa de possuir um aspecto ilusório também o fato de o autor depositar suas esperanças de transformação social *apenas* em uma revolução que ainda vai chegar, excluindo qualquer outra possibilidade de emancipação – o que pode ser considerado uma nuance de pessimismo em meio ao otimismo, uma espécie de negatividade tingindo a positividade, o que, de certa forma, aproxima essa possibilidade de leitura do argumento defendido por Bueno.

### 3.3. O espaço e as dicotomias

No romance, o processo de transformação de *homem-rato* em *homem-multidão*, recurso conotativo utilizado para conferir um sentido evolutivo à emancipação política experimentada pelas personagens marginalizadas, é construído pelo autor por meio da relação que existe entre homem – o trabalhador – e o espaço ocupado por ele – o cortiço –, a partir de elementos concretos e objetivos que derivam dessa relação<sup>202</sup>. Subjacente ao caráter simbiótico que caracteriza essa relação, a antropomorfização que singulariza o prédio “68” não é concebida pelo narrador como a simples criação de uma personagem, em sua figuração individual; mais do que isso, esse recurso confere ao prédio a função agremiadora que reúne as características individuais do grupo, fazendo dele a imagem material do coletivo:

---

<sup>202</sup> A relevância do espaço como condicionante estrutural do ponto de vista da obra guarda relação com o estudo de Candido sobre obras naturalistas.

Visto da rua, o prédio não parecia tão grande. Ninguém daria nada por ele. É verdade que se viam as filas de janelas até o quarto andar. Talvez fosse a tinta desbotada que tirasse a impressão de enormidade. Parecia um velho sobrado como os outros, apertado na Ladeira do Pelourinho, colonial, ostentando azulejos raros. Porém, era imenso. (...) Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajés, enchem o sobrado.<sup>203</sup>

Na dicção sempre “interessada” do narrador, a possível equivalência entre prédio e moradores, sustentada pela oposição aparência/realidade, permite antever que os eventos que serão desenvolvidos ao longo da narrativa, relacionados à forma como se movimenta o grupo, possuem estreita ligação com o percurso evolutivo discutido anteriormente. O uso de termos como “imenso” e “mundo”, ainda que seguidos de formulações concessivas que poderiam negatizar o espaço e as personagens, evidenciam o caráter positivo que o narrador deseja imputar ao cortiço. Assim como o prédio que, embora abrigue uma diversidade de vida considerável em seu interior, é subestimado devido à decrepitude de sua fachada, a classe trabalhadora também é estigmatizada pelos representantes das classes dominantes, sobretudo por conta de uma interpretação problemática de questões sociais relacionadas à pobreza. Porém, para além dos problemas que dizem respeito à exterioridade, os moradores do prédio possuem um potencial adormecido que, se direcionado por corretas orientações, poderá despertar e realizar feitos que vão além dos preconceitos e das expectativas. Isso pode ser confirmado na parte final do romance quando, momentos antes de estourar a revolta contra o proprietário do imóvel, o narrador volta a essa descrição e afirma:

Com o calor da tarde, o prédio número 68 da Ladeira do Pelourinho parecia dormir. O seu sono era leve, porém, qualquer mosca que pousasse sobre aquela fera de mais de mil braços a faria despertar de súbito e os seus braços inúmeros poderiam destruir, raivosos, aquele que atrapalhasse o seu sono”.<sup>204</sup>

O “sono leve” referido ao prédio se refere à condição da massa adormecida que despertará da letargia, instigada pela consciência e pelo processo revolucionário. Na

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p.121.



imagem da “fera de mil braços” está contido o germe da transformação e da revolta que diz respeito ao caráter combativo do corpo social, conferindo-lhe um aspecto positivo que contraria a ideia de passividade e tranquilidade relacionada ao sono. Ainda que do ponto de vista do enredo essa associação não se relacione diretamente à transformação operada entre as personagens, é possível aludir que, em termos da composição geral, ela antecipa esse significado. Embora a construção dessa evolução seja conduzida a partir de uma perspectiva idealizada, o fato é que, conforme visto anteriormente, a transformação é concretizada ao fim do romance quando as personagens renunciam às diferenças que as individualizam e se transformam em uma entidade revolucionária homogênea, capaz de enfrentar os exploradores e impor a sua vontade. A metonimização existente na relação entre personagem e espaço é tão intrínseca que o narrador passa a se referir aos moradores pelo nome do prédio, o qual, como elemento responsável por promover a união, dando-lhes abrigo, também é caracterizado segundo a perspectiva naturalista que coloca no mesmo nível todos os elementos utilizados na representação, tais como, objetos, espaço, animais e homens.

Além disso, a escada, que de acordo com Luís Martins seria o único cenário utilizado, nos primeiros planos de Jorge Amado para o livro, funciona como uma espécie de espinha dorsal que estrutura todo o corpo narrativo ou, ainda, para ficar no mesmo campo semântico sugerido pelo autor com a obsessão pelo cheiro, como um processo respiratório em que os constantes movimentos de inspiração e expiração que fazem com que o ar entre e saia do corpo, equivalem às incessantes subidas e descidas dos moradores que entram e saem do cortiço, fazendo com que este permaneça vivo e pulsante<sup>205</sup>. Dessa forma, a partir da delimitação espacial definida pela escada, que atua como elemento

---

<sup>205</sup> A presença da escada na literatura e a importante função que exerce em *L'Assommoir* é apreendida por Antonio Candido da seguinte forma: “Em lugar de subidas nos morros, para meditar e ter a sensação do infinito, essa escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas. Em lugar das trilhas da montanha, ladeadas de cabanas despojadas poeticamente da sua contingência econômica de abrigos da penúria (“A minha choça, do preciso cheia”), os casulos da população empilhada. E isto tudo ao redor de um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX: a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico. Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em Pot-Bouille, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em Ash Wednesday, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixações em 8 1/2, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real das casas, – dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar. Em *L'Assommoir*, neste momento preciso que estamos analisando, ela prefigura a vida de Gervaise: a esperança de subir; a tentativa de trabalho honesto; a descida. O duplo movimento ascendente e descendente, descrito com detalhe neste capítulo, é um dado realista do espaço das habitações coletivas e um dado simbólico da narração” (*Op. cit.*, p. 61).

estruturante do prédio e das relações humanas que se desenvolvem nele, é possível formular algumas dicotomias simbólicas, como alto/baixo, dentro/fora, entrada/saída, as quais, por sua vez, podem ser consideradas importantes linhas de força que travejam os mecanismos estruturais da narrativa, além de conduzir, em alguma medida, a análise à possível formação de outra dicotomia, qual seja: público *versus* privado.

Com efeito, a maior parte das ações se desenvolve na escada e no interior dos quartos do 68, indicando a prevalência do espaço interno, do “lugar de dentro”, que no romance assume um aspecto de claustro, de sufocamento e de escuridão, uma vez que a luz do sol não alcança algumas partes do prédio: “O sol não aparecia no sótão. As aberturas nas paredes não deixavam entrar. Porém o calor denunciava a sua presença”<sup>206</sup>. Nesse sentido, é justificada a comparação dos homens aos ratos, animais acostumados às habitações subterrâneas e insalubres, impróprias para o ser humano. Os quartos, por sua vez, são descritos como abrigo de doenças, sujeira e promiscuidade; uma pobreza extrema que é sintetizada de forma adequada no modo como o narrador define a descrição do banheiro compartilhado: “Havia uma sala comum onde ficava a pia em que lavavam o rosto. Num canto, a latrina cheia de pedaços de jornal e de água amarelada que corria pela sala”<sup>207</sup>. A configuração do espaço interno do casarão, dessa forma, não só indica o grau mais elevado da degradação e da miséria humana, como também evidencia o distanciamento que há entre esses indivíduos marginalizados e os elementos sociais relacionados à ordem, à cultura oficial e à dita civilização, ocupantes dos espaços públicos, ou seja, localizados nos espaços externos. Por essa razão, é possível sugerir que a efemeridade da existência das personagens de *Suor*, em suas relações igualmente fugazes com os indivíduos e com o espaço, confirma a presença de uma movimentação carregada de simbologia social: à medida que os moradores sobem as escadas, em direção ao interior do cortiço, mais adentram o universo do claustro e da solidão. Nessa possibilidade de leitura, o interior do cortiço, ao invés de espaço de descanso e realização pessoal, passa a ser configurado como a imagem mais acabada do mundo fechado, cujas grossas paredes aprisionam e sufocam o indivíduo. Dentre os inúmeros quadros propostos pelo autor, a ideia do aprisionamento é perfeitamente delineada no drama protagonizado pela costureira Risoleta:

---

<sup>206</sup> *Op. cit.*, p.11.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p.18.

Linda se estirou na cama, abrindo as pernas. Uma vontade mole de coisas desconhecidas tomava conta dela. Se embalava no monótono ruído da máquina de costura, que andava sob os pés incansáveis de dona Risoleta. Abandonou o livro inútil e fitou a madrinha. Achou-a estranha, muito magra. Só agora notava como ela estava magra, ressequida, pequenina. Rostinho chocho, os olhos cansados quase fechados debaixo dos óculos. Parecia feita de nervos, mas de nervos inúteis, incapazes já de qualquer movimento. Com a cabeça caída sobre a máquina, deixava ver os cabelos brancos que começavam a dominar os pretos como um partido político fraco que aos poucos vai adquirindo adeptos. (...) Dona Risoleta pedalava sempre, incansavelmente, acompanhada pelo olhar triste de Linda (...).<sup>208</sup>

Visto pelo olhar triste de Linda, a qual, por sua vez, é observada pelas lentes intencionadas do narrador, o desgaste físico de Risoleta deriva da associação que há entre a feição desumanizada do trabalho e o fato de que a costureira precisa utilizar o minúsculo quarto como lugar onde exerce o ofício da profissão. Essa forma de remediação, muito comum entre trabalhadores autônomos pobres, contribui para a desconfiguração da positividade conferida à intimidade da casa, na medida em que espaço e tempo são também transformados em instrumentos de trabalho e o lar, historicamente espaço de descanso e prazer, passa a significar uma extensão da exploração econômica e social. A casa deixa, então, de ser vista como espaço de criação de memórias afetivas e de abrigo e emula o espaço fabril, com todos os elementos de repulsão e de distanciamento atribuídos a ele<sup>209</sup>.

Além disso, a análise dos pequenos quadros que constituem o romance indica que a congregação de sentimentos responsáveis pela construção da ideia de lar, em íntima relação com a noção de pertencimento, baseada na forma como está organizada a estrutura familiar, ganha outros significados quando essa ideia é relacionada à organização do espaço. Por essa razão, é bastante sintomático que a maneira como o cortiço está estruturado privilegie a divisão em inúmeros pequenos quartos que abrigam um ou poucos

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p.13-14.

<sup>209</sup> Uma análise sobre a casa, enquanto espaço em que se manifestam as relações mais íntimas dos núcleos sociais, permite verificar os desdobramentos das relações entre público e privado e como a dinâmica socioeconômica se manifesta nos espaços privados. Em artigo intitulado “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”, em que analisa essas relações a partir de como a casa é vista nos romances *Fogo Morto*, *Crônica da casa assassinada* e *Menina morta*, Simone Rossinetti Ruffinoni afirma que tais romances “desvelam a casa como lugar socialmente configurado, em nuances variegadas do exercício do poder. Não há como se furtar ao fato de que o predomínio da história como arbítrio e opressão infiltra-se e amalgama-se à constituição ficcional do espaço físico, evidenciando a condição incontornável de como esse se faz extensão do social”. (RUFFINONI, Simone. “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. In: *Estudos Avançados*, vol. 33, nº 97. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2019, p. 279). Embora em *Suor* não haja a mesma perspectiva de casa adotada pela autora, seu estudo é relevante para esta análise, na medida em que aponta para as relações históricas e socioeconômicas entre a natureza do público e do privado.

indivíduos, geralmente pessoas solitárias ou organizadas em pequenos núcleos de relação. De fato, não há famílias no 68; antes, residem ali trabalhadores que apenas utilizam o cortiço como lugar de pernoite ou ambiente de trabalho. Essa condição, outro sintoma da permanência de elementos da antiga ordem social, é reflexo de um estigma excludente e histórico que quase sempre esquematiza a constituição das famílias pobres a partir de dois filtros: o da desagregação e o da degradação. A desagregação, cujas causas também são de ordem econômica – na medida em que, por exemplo, a falta de trabalho no lugar onde se vive implica em ausência de oportunidades efetivas que tornem a ascensão social uma realidade possível –, é quase sempre motivada pelo deslocamento espacial, em que membros de uma unidade familiar deixam sua casa em busca de melhores condições de vida. Nessa tentativa de vencer as barreiras impostas por uma sociedade desigual, muitas famílias são desmembradas e reduzidas a pequenos núcleos desagregados, unidos frouxamente por relações afetivas sem grande profundidade, em face da ausência e do distanciamento geográfico<sup>210</sup>.

No que diz respeito à degradação como elemento desarticulador, às questões de natureza socioeconômica são adicionados outros fatores de ordem moral, religiosa e ética

---

<sup>210</sup> Reforçando o diálogo que há entre a obra de Jorge Amado e outros romances da década de 1930, a respeito da discussão proposta, é interessante avaliar como é construída a emaranhada relação entre afeto, espaço, desagregação e estrutura familiar na forma como Rachel de Queiroz estrutura a relação entre espaço e personagens em *O Quinze*, por exemplo. Vencidos pela perspectiva de miséria e morte trazida pela seca, o vaqueiro Chico Bento, sua esposa Cordulina e o restante da família são obrigados a deixar o lugar onde moram, em busca da garantia de sobrevivência que aparentemente reside na Amazônia. Ao se dar conta da realidade, Cordulina faz a seguinte reflexão: “Cordulina ouvia, e abria o coração àquela esperança; mas correndo os olhos pelas paredes de taipa, pelo canto onde na redinha remendada o filho pequeno dormia, novamente sentiu um aperto de saudade, e lastimou-se: - Mas, Chico, eu tenho tanta pena da minha barraquinha! Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus?” (QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014, p.31-32). A saudade experimentada pela personagem, em um momento que antecede a tragédia que se abaterá sobre a família, guarda relação com o espaço que contém as memórias felizes, construídas a partir do arranjo familiar. Não à toa, ao lado dos elementos que constituem o ambiente, surge a imagem de um dos filhos, acentuando ainda mais a perspectiva afetiva de lar que Cordulina confere à casa. Porém, esse quadro se revela passageiro, uma vez que a sua família também é alcançada pela desagregação que se impõe por meio da tentativa de fuga da pobreza que acompanha a seca. Em sua jornada pelo sertão do Ceará, Chico Bento e Cordulina deixam para trás Mocinha, irmã de Cordulina que encontra em um trabalho temporário uma solução paliativa para garantir a sobrevivência, o filho Josias, que morre por envenenamento após comer mandioca crua, na tentativa de aplacar a fome, e Pedro, outro filho do casal que foge com desconhecidos. Chegando à capital, a situação dos retirantes experimenta um frágil aspecto de melhora, porém, a desarticulação se completa quando entregam Duca, o filho mais novo, aos cuidados de Conceição, antes de partirem para São Paulo. O grupo, que no ponto inicial do romance era composto por oito membros, ao fim, é reduzido pela metade, restando agora apenas o casal e dois filhos. A família de Vicente, em contrapartida, por pertencer à classe dos proprietários rurais, possui meios para se adaptar à realidade imposta pela adversidade do clima e, apesar das dificuldades, protegidos pela segurança e pelo conforto do lar, atravessa incólume esse momento de tragédia, chegando mesmo a aumentar de tamanho, com o nascimento do filho de Lourdinha, irmã de Vicente.

que também contribuem para a desconfiguração da unidade familiar. Em decorrência da ausência de um mercado de trabalho que absorva a população economicamente ativa, dando oportunidade de desenvolvimento pessoal e profissional para todos, muitos jovens são direcionados à prática de atividades moralmente inaceitáveis, como a criminalidade e a prostituição, por exemplo. Expulsos de seu núcleo familiar, essas pessoas são destituídas de qualquer possibilidade de vínculo afetivo e familiar e ficam condicionadas, invariavelmente, à degradação social.

Em ambas as situações, há o estabelecimento de um estado permanente de repulsão que impede que práticas consideradas “tradicionais” nas famílias medianas, como batismo, casamento, comemoração de datas festivas etc., isto é, momentos de reunião, agrupamento social e troca de afeto, dentro do espaço privado, possam ser estendidas às camadas que se encontram em situação de marginalidade na sociedade. A combinação entre desagregação e degradação avança sobre as famílias pobres de forma tão corrosiva e dissipadora que muito raramente é possível encontrar núcleos constituídos por três ou quatro gerações reunidas. Em um desdobramento da ordem anterior que negava ao negro escravizado o direito de constituir família, essa desagregação, agora, pode ser vista nos desarranjos impostos pelas assimetrias sociais provocadas pela modernização problemática, responsáveis por produzir núcleos familiares pouco numerosos que só conseguem se manter unidos por um breve período. Como reflexo dessa situação, grande parte dos romances em que Jorge Amado se ocupa com a denúncia social é constituída de microfamílias, constituídas por mães que criam sozinhas os seus filhos, irmãos ou parentes que dividem um lar, avós que cuidam dos netos e, raramente, pais com filhos adultos.

Em *Suor*, a junção desses dois elementos se impõe sobre os núcleos familiares travestida de roupagem cruel e variada, podendo ser vista na doença que mina a família da tuberculosa, na prostituição que separa Nair de suas irmãs, no acidente de trabalho que desintegra a família de Joaquim, no desemprego que motiva a prisão de João e o conseqüente abandono da mulher e do filho recém-nascido. A estetização do 68, por sua vez, elaborada pela óptica impassível e resoluta do narrador, enforma essa situação de maneira perversa e, contraditoriamente, apropriada, na medida em que desnuda a inexistência da relação que há entre casa – no sentido de lar e afeto – e indivíduo, e estabelece uma relação superficial que atende à realidade transitória e utilitária em que vivem essas pessoas. A significativa quantidade de minúsculos quartos, separados por frágeis divisórias e o único banheiro que é compartilhado por todos os moradores – em

clara oposição às casas das famílias ricas, com seus vastos e numerosos cômodos, que abrigam um pequeno número de pessoas – evidenciam a ausência de privacidade e da intimidade própria do ambiente familiar. O cortiço assume, dessa maneira, feição de um espaço em que predominam os resquícios da senzala, reunindo os enjeitados da história que, desalojados e sem referências familiares, não têm para onde ir. Por essa razão, adquire a especificidade de um espaço intermediário entre o mundo arcaico e mundo moderno, sendo que o moderno também não se fez lugar de perspectivas libertárias. Assim, a promiscuidade, a sujeira e o estranhamento que se espalham pelo prédio, que são vistos em menor grau em ambientes familiares, adquirem também caráter político e poderiam ser pensados em termos que evidenciam o modo como elementos do espaço público se misturam aos elementos do espaço privado e vice-versa. Nesse sentido, o público, compreendido como produto de uma modernização problemática, penetra no universo do privado sem oferecer reais possibilidades de liberdade, revelando, assim, a ausência de qualquer rota de fuga, uma vez que tanto um quanto outro estão submetidos às leis da sociedade periférica.

Na configuração da dialética do espaço, a exterioridade adquire, por outro lado, uma aparente conotação positiva que funciona como contraponto à degradação verificada no ambiente privado. É como se a promessa de libertação e de modernização residisse do lado de fora do cortiço, nos espaços vinculados à rua<sup>211</sup>. Com efeito, é na rua onde os eventos relacionados à greve se desenvolvem; é para o lado de fora que o músico Carlos França direciona a concretização de suas aspirações profissionais; é na rua que Júlia passa a maior parte do tempo, às voltas com o enxoval do casamento com o noivo bancário, enquanto Julieta, sua irmã, sujeito e testemunha da miséria circundante, jamais é vista em outro ambiente que não seja o quarto. À primeira vista, então, os espaços públicos externos podem ser tratados como *locus* que contém a promessa de modernidade, esta traria em seu bojo a possibilidade da existência de relações autênticas entre o público e o privado, por meio da emancipação do indivíduo em escala política, financeira e social, na medida em que a ocupação democrática desses espaços implicaria o estabelecimento de relações de trabalho equilibradas, políticas públicas humanizadoras e igualitárias.

Entretanto, à exceção da liberdade promovida pela articulação e pela experiência da greve, a postura crítica do narrador não autoriza a concretização dessas aspirações e evidencia que também a percepção que positiva o espaço externo é ilusória, pois,

---

<sup>211</sup> A associação entre rua e liberdade, que o autor apresenta em forma de possibilidade em *Suor*, em *Jubiabá*, será amplamente desenvolvida, sob o viés da malandragem.

conforme visto anteriormente, nessa promessa de inclusão reside o efeito desigual e antidemocrático produzido pelas contradições do projeto modernizador – posicionamento que se aproxima do pessimismo pós-utópico do qual fala Bueno. A pobreza e a miséria que se imiscuem pelos cômodos do cortiço, subvertendo o universo do privado e a ideia de lar, são, portanto, tributárias do processo sócio-histórico de formação cultural do país que reproduz, na figuração dos espaços internos, os aspectos de exclusão que essa parcela da população experimenta nos espaços externos. Em *Suor*, de forma contrária ao drama de Risoleta, essa relação se estabelece na representação da segurança do lar como oposição direta às ameaças e aos perigos que existem na rua. Nessa nova forma de configuração, o espaço público adquire, simultaneamente, feição positiva, na medida em que pode ser entendido como o lugar para onde o trabalhador se dirige para exercer o trabalho que garante sustento para si e para a sua família, e aspecto negativo, uma vez que também pode representar um lugar que pode causar injúrias permanentes ou até mesmo a morte. Essa situação se torna ainda mais problemática quando se pensa que os elementos constituintes da modernização não alcançaram a todos de forma igualitária. As inovações tecnológicas que otimizam a rotina de trabalho e maximizam o lucro do patrão, por exemplo, em muitos casos, representam a ruína e a destruição do operário – vide os casos de Cabaça, que foi ferido pelo bonde, e de Artur, mutilado pela máquina que operava na fábrica. Entretanto, no romance, a oposição casa/rua e sua relação com os perigos subjacentes à modernização ganham um contorno mais acabado com o caso da lavadeira Dos Reis, que vê o trabalho do marido no cais do porto e a existência da máquina como ameaças reais à segurança e à vida:

Dos Reis tinha um medo supersticioso dos guindastes, com os seus cabos de aço e bolas de ferro. Mais de um homem morrera sob aqueles monstros negros e, toda vez que o marido saía para o trabalho, o coração da mulher se confrangia, um arrepio lhe percorria o corpo moreno. Passava a tarde toda inquieta, esperando a notícia triste do seu homem sob a máquina. Trabalhava nervosa, mal respondendo às perguntas das companheiras. Só se acalmava quando o marido entrava com aquele cheiro esquisito impregnado na roupa e no corpo. Assim mesmo, apalpava-o todo. Ele sorria do seu receio, mas ela tinha certeza de que ainda aconteceria uma desgraça e rogava que ele deixasse aquele trabalho, senão, ela não teria sossego.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p.84.

Esse momento da narrativa desfaz completamente a leitura ilusória que confere ao espaço externo uma vantagem em relação ao interior do cortiço, na medida em que o movimento de saída e de entrada hierarquiza, do ponto de vista dos sentimentos da personagem, os valores dados aos espaços público e privado: quando o marido *sai* para o trabalho, Dos Reis fica angustiada, quando ele *entra* em casa, ela se acalma. Os guindastes, assim como o bonde e a maquinaria das fábricas, são representantes incontestáveis do avanço tecnológico, mas podem ser figurados, em uma perspectiva surrealista de interpretação, como “devoradores de homens”, evidenciando, ainda, as íntimas relações que existem entre o progresso e barbárie<sup>213</sup>.

A reunião de todas essas dicotomias imprime na vida das personagens os inúmeros reflexos da exclusão social e faz com que o romance condense a externalização da vida, em que o ato de descer a escada adquire um aspecto positivo, visto que sair do cortiço implica no distanciamento daquela situação de miséria, ainda que ilusoriamente. Por essa razão, a enigmática moça de azul, nos momentos pontuais em que surge na narrativa, aparece sempre descendo as escadas, aparentemente à procura de refúgio no espaço exterior, pois o ambiente privado é sinônimo de um lugar que congrega doença, tristeza, pobreza e morte. Por outro lado, as dicotomias, vistas mais de perto, evidenciam o impasse a que a marginalização submete a vida do trabalhador, afinal, os espaços externos são a própria manifestação da exclusão social, do escárnio e do achincalhe<sup>214</sup>. Nesse sentido, a mundivivência do pertencimento experimentada pelos indivíduos pobres pode ser capturada pelo filtro do não-lugar, pois, na configuração de denúncia social proposta pelo romance, o trabalhador aviltado pelo esquema que concilia arcaico e moderno não encontra refúgio em lugar algum. Por essa razão, à medida que as personagens avançam em seu processo de emancipação, vai se estabelecendo uma mudança na forma como o

---

<sup>213</sup> A imagem do guindaste como instrumento de mutilação e morte, atrelada à interpretação que concebe o trabalho como veículo da exploração capitalista, é tão relevante para a literatura proletária produzida por Jorge Amado que, em *Jubiabá*, o romancista dá o título “Guindastes” a um dos capítulos da obra.

<sup>214</sup> A esse respeito, em sua análise de *L'Assommoir*, diz Candido sobre o casamento de Gervaise e Coupeau: “Mas há um instante em que os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade: descem as avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem museus, parques e depois voltam para o seu canto, onde ficam até o fim. (...) Estamos, pois, diante de uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que todavia é bastante funcional, na medida em que estabelece o contraste necessário para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados. (...) O capítulo III repousa na descrição sucessiva de ambientes normais da civilização, dos quais o pobre é excluído, – não porque o barrem ou expulsem, mas porque enfrenta uma série de restrições, que vão da má vontade e do riso à impossibilidade de se adaptar. (...) Mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir como os burgueses e passear com eles. Naquele espaço ele não cabe, tem um ar de bicho doutro tempo e outro lugar, com as roupas desempareceiradas, misturando diversos momentos da moda num vago carnaval”. (*Op. cit.*, p. 49-50).



espaço é apreendido pelo narrador e as personagens passam, então, a influenciar o meio, em uma perspectiva contrária à naturalista. Nesse sentido, a mudança mais perceptível – e mais importante – ocorre na forma como narrador apresenta a descrição da escada. Podendo ser considerada quase uma personagem que testemunha vários acontecimentos importantes, o primeiro juízo a seu respeito possui alto teor negativo: “A escada os devorava um a um”<sup>215</sup>. Nos momentos finais do romance, a personalização é mantida como recurso estilístico, porém, utilizada de forma positiva, uma vez que a transformação do trabalhador em operário militante já foi concluída. Assim, a escada passa a ser compreendida de outra maneira:

Da escada sentiam todo o movimento da casa (...). Isaac, o judeu, se juntou ao grupo. E explicou a Linda:  
- Você não vê? Nós fizemos uma outra escada na casa.  
- Como? – O Vermelho não entendia...  
- Sim. A escada era a única coisa que ligava os inquilinos... Hoje há outra, a solidariedade que nós despertamos...  
Álvaro Lima comentou:  
- Trabalho silencioso...  
Linda sorriu. Ouviu os ruídos todos:  
- É verdade. Outra escada...  
O judeu continuou:  
- Hoje não somos apenas homens e mulheres, inquilinos. É uma multidão...<sup>216</sup>

De elemento devorador, que de fato pode ser associado ao trabalho desumanizador que extrai a força do trabalhador, exaurindo e esgotando suas forças, a escada passa a ser não apenas o elo que conecta todos os moradores a partir da solidariedade e da consciência de classe, mas também o ponto de referência que define a transformação dos *homens-ratos* em *homens-multidão*. Assim, confrontando o primeiro e o último capítulos do romance e tendo o movimento de entrada/saída e subida/descida como parâmetros, no capítulo “Os ratos”, os trabalhadores envolvidos na ação demonstram cansaço, hesitação e resignação ao subirem a escada; de forma diferente, no capítulo “Multidão”, Linda desce a escada triunfante, agarrada a um maço de panfletos, o que indica o abandono total de sua ingenuidade. No movimento inverso que se estabelece na relação apresentada, há o viés idealista com que o narrador aquilata as diferentes situações, tanto no nível espacial, como no ideológico.

---

<sup>215</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p.128-129.

Nessa nova forma de atribuição de valores ao espaço, avançando ainda mais para dentro da intimidade do cortiço, é possível verificar uma positivação na descrição dos quartos do prédio, sobretudo quando se constata que é nesse espaço que Isaac e Álvaro Lima se dedicam à educação política dos trabalhadores. Na proposição idealizada pelo narrador, os quartos deixam de ser considerados espaços de trabalho e martírio e adquirem feição de lar e de casa que se faz espaço do sonho da vida verdadeiramente compartilhada, afim às reivindicações, à organização e à solidariedade que conduzirão à revolução. Na forma como o romance está estruturado, a configuração do espaço adquire contornos ainda mais ajustados à óptica propagandística do narrador na formulação de um dos quadros do capítulo “Crise”, momento da narrativa em que o nível de conscientização das personagens começa a ganhar maior relevância. No texto, isso é indicado por Carlos França, o violinista:

Chegou ao buraco do quarto e ficou olhando os telhados negros da cidade anciã. As ladeiras eram os braços da cidade esticados para o céu. Hoje, o pelourinho desaparecera, mas a ladeira que lhe tomara o nome era com um pelourinho também. Todos os que ali viviam passavam vida apertada, sem pão, sem trabalho. Lembrou-se de Álvaro Lima. O agitador lhe dissera que as coisas não melhorariam enquanto os operários não dominassem o país. Ouvira os seus planos de greve, de comícios. Um grupo de homens sujos e suados subia a ladeira. Pela primeira vez o violinista compreendeu o que seria a revolta daqueles homens explorados. No dia em que eles descobrissem...<sup>217</sup>

As imagens contraditórias da cidade que surgem para a personagem através da pequena janela do quarto evidenciam uma característica que permeia o processo de composição da narrativa e que colabora com o traço de humanização das personagens: a contradição sonho/realidade que, por sua vez, esquematiza o método utilizado pelo narrador para dar um formato político às injustiças sociais, uma vez que frustração e decepção funcionam como combustível para a aquisição da consciência de classe. Musicista de muito talento, Carlos almeja o sucesso em sua profissão e sonha em se apresentar para multidões nos grandes centros culturais do mundo; entretanto, a realidade se impõe e, com ela, o desemprego e a falta de perspectivas que vêm acompanhados pelo reconhecimento da impossibilidade de realização dos sonhos, dada a sua condição social. O enfrentamento dessa realidade, suportado pelo sentimento de frustração e de revolta, não apenas contribui, no nível da caracterização da personagem, para o surgimento da

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p.71.

compreensão a respeito do lugar que ocupa na sociedade de classes e das razões que sustentam a impossibilidade da concretização de suas aspirações, como também, do ponto de vista narrativo, confirma a acidez com a qual o narrador constrói a sua crítica, ao nomear a personagem com o nome de um país que ele jamais conhecerá. Na abordagem constituída até aqui, esse movimento enfatiza a mudança que o narrador opera na percepção do espaço da narrativa, que é confirmada pela apresentação inesperada de um solo musical – performance costumeiramente executada pela personagem em espaços públicos – e que é bem recebida pelos outros moradores do prédio:

Acendeu a vela, tomou o violino e começou a executar a *Elégie*, de Massenet. Com grande alegria, sentiu que não a esquecerá. Não viu mais nada. Sons encheram o sótão sem eletricidade, espalhando o cheiro de mijo. Quando terminou, o toco de vela morria, mas ele ainda viu o grupo de homens e mulheres, sujos, rasgados, suados, que, no entanto, estavam comovidos e aplaudiam com força. Quis dizer qualquer coisa, não pôde. Encontrou um nó a fechar-lhe a garganta.<sup>218</sup>

O cheiro de urina, elemento indispensável à configuração de um espaço onde predominam repugnância e asco, é atravessado pela melodia de *Elégie*<sup>219</sup>, de Massenet, executada em um violino que, conduzindo os moradores do cortiço a um estado de contemplação e êxtase, estabelece um arranjo inesperado no qual convivem, por uma fração de tempo, no mesmo espaço, a civilização e a barbárie, o grotesco e o sublime. O cruzamento dos sentidos olfativo e auditivo, proporcionado pela sinestesia com a qual o autor elabora esse quadro, afasta, ainda que momentaneamente, a perspectiva estática conferida à psicologia dos trabalhadores pobres, ao apresentá-los em um contexto diferente daquele acentuado pelos efeitos da pobreza. Por outro lado, quando o autor sublinha a aparente contradição que existe em um “grupo de homens e mulheres, sujos, rasgados, suados, que, no entanto, estavam comovidos e aplaudiam com força”, denuncia

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 73-74.

<sup>219</sup> A letra da canção do músico francês representa de forma adequada o modo como narrador estrutura o desencantamento e a desilusão de Carlos França: “Ô doux printemps d'autrefois, vertes saisons, / vous avez fui pour toujours! / Je ne vois plus le ciel bleu; / je n'entends plus les chants joyeux des oiseaux! / En emportant mon bonheur, / ô bien-aimé tu t'en es allé! / Et c'est en vain que revient le printemps! Oui, sans retour / Avec toi le gai soleil, / les jours riants sont partis! / Comme en mon coeur tout est sombre et glacé! / Tout est flétri! / Pour toujours!”. (disponível em: [https://www.letasmania.com/letras/letras\\_de\\_cancion](https://www.letasmania.com/letras/letras_de_cancion)) Em tradução livre: “Ó doce primavera de estações antigas e verdes, / você fugiu para sempre! / Já não vejo o céu azul; / Já não ouço o canto alegre dos pássaros! / Tirando minha felicidade, / Ó, amado você se foi! / E é em vão que a primavera volta! / Sim, sem retorno. / Com você o sol alegre, / os dias de riso se foram! / Como no meu coração tudo é escuro e gelado! / Tudo está murcho! / Para todos os tempos!”.

a violência e o engodo que residem nas franjas do discurso classista que assume como verdade a ideia de que as necessidades do indivíduo pobre são satisfeitas com provimentos que garantem a sua sobrevivência imediata, como alimento e moradia, inferiorizando e marginalizando, assim, as camadas populares, ao negar-lhes o acesso à cultura e à educação de qualidade e ao deslegitimar o fato de que essa classe social possui outras necessidades de satisfação como cultura, diversão, entretenimento etc.. A partir da apresentação proporcionada por Carlos, dentro do espaço privado, os trabalhadores vivenciam uma experiência artística e social, própria da comunidade humana autêntica, à qual não teriam acesso nos espaços públicos. Em decorrência disso, também o quarto, antes cenário de vícios e mazelas sociais, experimenta uma ressignificação e é transformado em lugar da vida compartilhada, no espaço da vida pública que deveria ser pautada pela igualdade e acesso às benesses da civilização. Entretanto, também esse acontecimento é utilizado com fins utilitários: a partir desse ponto, o narrador começa a priorizar a construção do caráter solidário do trabalhador pobre, com vistas à formação da natureza revolucionária do grupo<sup>220</sup>.

Exemplo mais acabado dessa perspectiva pode ser visualizado na caracterização de Linda, a sobrinha da costureira Risoleta, que também encontra na frustração e na miséria decorrente do ambiente em que vive a motivação que a conduzirá à emancipação política. Entre as diversas personagens que aparecem no romance, apenas Linda está inserida em um enredo minimamente desenvolvido, por essa razão, tal qual Mariana<sup>221</sup>, de *Os subterrâneos da Liberdade* – embora não possua a profundidade psicológica e nem

---

<sup>220</sup> Essa mesma situação aparece em *Judeus sem dinheiro*, por ocasião da morte de Esther, a irmã de Mike: “Minha irmãzinha estava morta. Uma criança ignora o que esta palavra significa, mas compreende a gravidade e o horror que se apoderam dos adultos que a rodeiam. Eu nunca tinha visto minha mãe tão desesperada (...). Meus pais guardaram os sete dias regularmente de luto. Sentados no chão, com meias nos pés, segundo estava prescrito, liam o ritual hebraico, balançando-se de um lado para outro. Os vizinhos entravam e saíam, faziam nossa comida, cuidavam de nós. A alegria e a dor são compartilhadas por todos num cortiço (...). na penumbra dos quartos, viam-se grupos pesarosos o dia inteiro. Viam trazer à minha mãe o mais triste consolo. Por que há tanta compreensão do trágico no coração do pobre?” (GOLD, Michael. *Judeus sem dinheiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982, p. 211).

<sup>221</sup> Assim o narrador de *Os subterrâneos da liberdade* descreve o caráter de Mariana, no livro I, *Os ásperos tempos*: “Depois Mariana, com o passar dos tempos, se habituou às visitas da polícia. Lera também os livros que o pai possuía, outros livros que camaradas emprestavam, o material impresso pelo Partido. Ouvira muitas vezes o pai discutindo com os outros e assim se formam militante, conduzindo volantes sob a blusa, levando recados, guardando a porta da rua quando havia reuniões em sua casa, de tal forma que lhe parecia ter sempre pertencido ao Partido. Aos quinze anos deixara a escola pela fábrica de tecidos onde, um ano depois, a irmã mais moça viera lhe fazer companhia. O pai, muito visado pela polícia, não parava em nenhum emprego; a mãe fora obrigada a retornar à fábrica que deixara desde o casamento. Era uma das fábricas da Comendadora da Torre e elas tinham conseguido trabalho porque a Comendadora, quando recém-casada tinha sido vizinha da sua família. Foi com a morte do pai que ela ingressou no Partido”. (AMADO, Jorge. *Os subterrâneos da liberdade*. Livro I: *Os ásperos tempos*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p.47-48

o desenvolvimento estético desta personagem –, ela possui todos os atributos da típica heroína proletária: no começo do romance, é apresentada pelo narrador como uma moça fútil e desinteressada; após passar por um processo de transformação, adquire consciência de classe e se torna uma militante revolucionária:

Linda andava bem mudada ultimamente. Não deixara que ela auxiliasse a igreja de Nossa Senhora do Brasil, preferindo dar o dinheiro para a tuberculosa, fizera as pazes com Julieta e deixara os seus romances, trocando-os por livros esquisitos que o preto Henrique e o judeu velho lhe emprestavam. E falava em trabalhar, em costurar. Dona Risoleta não podia compreender a mudança rápida e completa.<sup>222</sup>

A transformação de Linda está associada ao declínio financeiro experimentado por ela e por sua tia. Risoleta, arrimo da família, trabalha como costureira para garantir a sobrevivência, que pode ser sintetizada na parca alimentação e no aluguel do quarto em que vivem no 68. Para as duas, a única garantia de futuro reside na esperança de um bom casamento para Linda, descrita como uma moça branca, virgem e possuidora de belos atributos físicos; entretanto, antes que essa aspiração se concretize, Risoleta, devido ao trabalho repetitivo que exerce sentada à máquina de costura, adoece e não pode mais garantir o sustento das duas. A realidade, então, vai gradualmente revelando a sua face cruel até que a moça ingênua constata finalmente o quão humilhante pode ser a existência do indivíduo pobre. Agora, a situação se inverte: é Linda quem se torna a responsável por garantir o sustento da casa. Não encontrando trabalho por causa de uma crise econômica interminável, a moça é obrigada a aceitar – em um movimento que indica outro rompante irônico do narrador – o trabalho em uma loja que vende acessórios para casamento, como propagandista de rua, sofrendo as vexações da superexposição vergonhosa e humilhante:

Linda fazia sucesso. Envergonhada, triste, parecia aos transeuntes que ela representava perfeitamente o seu papel. Riam. Diziam piadas. Ela seguia muda, de olhos baixos. Alguém comentou:

— É o tipo da tabaroa...

— Quem é? — Deve ser alguma atriz.

Estudantes e velhos diziam-lhe graçolas imorais. Na Rua Chile, sentiu que a beliscavam. Os soluços quase lhe fugiram da garganta. No fim da caminhada, porém, a vergonha desaparecera, deixando lugar para um ódio surdo, que lhe transformava os olhos. Nunca mais Linda sonhou com casamentos. Nunca mais foi à igreja. E começou a trabalhar com o propagandista, calada, séria, sentindo-se irmã de toda aquela gente que

---

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p.75.

morava no 68, operários, árabes, vagabundos, doentes, costureiras, prostitutas.<sup>223</sup>

O processo de consciência da solidariedade e da coletivização experimentado por Linda segue, com algumas variações, percurso semelhante à experiência de Sergipano, em *Cacau*. Em ambos os casos, o indivíduo é submetido a situações de completa humilhação que despertam nele não apenas o ódio aos representantes das classes dominantes, mas também o sentimento de pertencimento e identificação à classe social marginalizada que abriga todos os excluídos da sociedade. Ao se reconhecer tão pobre quanto os vizinhos, com quem divide não apenas os espaços corrompidos pela miséria, mas também a negação do exercício de suas subjetividades, na medida em que é impedida de almejar uma transformação social permanente, Linda se desfaz das aspirações românticas e passa a analisar a sociedade com as mesmas lentes com as quais o narrador a observa, em um aceno que justifica a sua futura participação na luta política de classes, materializada na greve da companhia de bondes. Além disso, a transformação da personagem chama a atenção para um recurso fundamental para a concepção revolucionária que tem Jorge Amado de romance proletário, que é a supervalorização da experiência, em diminuição da importância dada à presença de teorias revolucionárias presentes em discursos considerados “intelectualizados”. É certo que Linda passa a ter contato com livros, troca *O moço louro* por “um livro sobre a situação da mulher na Rússia” – que poderia ser o mesmo livro encontrado na cabeceira da cama de Dacha, em *Cimento*<sup>224</sup> –, porém, são os acontecimentos que se desenrolam no interior do cortiço e que dizem respeito aos embates diários com o mundo da pobreza que operam a transformação de forma substancial em seu caráter: a doença da tia, a morte da tuberculosa, a falta de trabalho digno, a fome, as mais variadas formas de humilhação. Esse reconhecimento da experiência como principal vetor da aquisição de consciência de classe pode ser visto nas seguintes análises empreendidas pelo narrador: “Álvaro Lima ia explicando coisas que muitas vezes Linda não percebia. Os fatos de todo dia, porém, ela os sentia e eles trabalhavam-na melhor do que a linguagem do agitador”<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p.80.

<sup>224</sup> “Naquela intimidade do quarto bafiento, Dacha sentou-se e desembrolhou de um jornal alguns livros pequenos. Escolheu um, aproximou o candeeiro e apoiou a cabeceira entre as mãos. – E isso, que livralhada é essa? Ela respondeu entredentes, sem tirar os olhos do livro: - Augusto Bebel: *A mulher e o socialismo*. – Espantoso. E os outros livros? – Se queres, pode lê-los. Nós, os comunistas, temos necessidade de aprender, de aprender sempre”. (GLADKOV, Fédor. *Cimento*. Editora Raduga: Moscou, 1988, p. 62).

<sup>225</sup> *Op. cit.*, p. 78.

Conforme essas possibilidades de leitura, a atmosfera de conscientização em sua relação com a transformação do espaço extrapola o nível da experiência e da aprendizagem e se expressa de forma concreta no capítulo “68, Ladeira do Pelourinho”, momento da narrativa em que o espaço físico condensa a indignação e a revolta do trabalhador oprimido – que o narrador vinha construindo nos capítulos anteriores – e se expressa com furor e violência, respondendo, dessa maneira, à altura das práticas violentas com as quais sempre foi tratado. O narrador, enfatizando a valorização do coletivo, arma a situação sem perder de vista a perspectiva antropomórfica de comparação da multidão com o prédio. Assim, vale repisar a seguinte citação: “Com o calor da tarde, o prédio número 68 da Ladeira do Pelourinho parecia dormir. O seu sono era leve, porém, qualquer mosca que pousasse sobre aquela fera de mais de mil braços a faria despertar de súbito e os seus braços inúmeros poderiam destruir, raivosos, aquele que atrapalhasse o seu sono”<sup>226</sup>. Para ressaltar a ideia da violência que compõe todo o capítulo, é utilizada a construção estética de afirmações e imagens que sublinham esse estado: o sol *violento*, as lavadeiras que *batiam* a roupa no cimento, a *briga* de Henrique no bar; a transformação do cortiço em “*fera* de mais de mil braços que poderiam destruir, *raivosos*”, o aviso colocado na porta da latrina e que fora *destruído*, o que motiva a confusão etc. Assim, uma vez que esse capítulo evidencia a exploração e a visão preconceituosa que têm os ricos a respeito dos pobres, toda essa atmosfera de violência é direcionada contra as classes dominantes e, novamente, a escada como vetor estruturante, adquire função relevante e positiva: “A multidão se aproximava. Os quatro homens recuavam para a escada”<sup>227</sup>. A escada, antes espaço de degradação e miséria, testemunha a explosão da revolta e a singela vitória dos moradores, a qual será decisiva para os eventos finais da narrativa.

Por fim, o último capítulo, “Multidão”, completa a transição e apresenta homens e espaço físico sob uma perspectiva completamente diferente da presente no início do romance. De “mundo fétido” passa a ser descrito como uma “máquina”. O narrador abandona a descrição de lugares e situações doentias e se entrega à narração do caráter heroico dos trabalhadores que, com consciência de classe, não são mais aquilutados em sua doentia degradação, e passam a ser valorizados em suas ações. Nesse sentido, a participação dos moradores do 68 na greve dos operários contra a empresa de bondes encerra o processo de emancipação política e dá um novo sentido aos elementos espaciais

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, p.103.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p.124.

que são apresentados na narrativa: “Todo o 68 estava ali. Descera as escadas como um só homem”<sup>228</sup>. Nessa leitura, a forma como o autor organiza a narrativa, evidencia uma relação direta entre alienação das personagens e degradação do espaço. À medida que as personagens vão se aproximando da conscientização revolucionária, também o espaço vai perdendo suas características naturalistas e é tratado sob uma abordagem positiva, segundo a perspectiva da revolução. Em sua projeção que eleva o grupo à categoria de herói, portanto, os romances coletivos testificam que o pobre, o trabalhador em processo de aquisição de consciência de classe e o proletariado são mais relevantes quando analisados em conjunto, daí decorre a justificativa que afirma serem as massas as verdadeiras protagonistas dos romances revolucionários.

### 3.4. A estética da pobreza

Embora *Suor* possa ser considerado a obra que dá continuidade ao programa literário “revolucionário” de Jorge Amado, a análise dos registros que tratam de sua recepção permite afirmar que o romance não conseguiu despertar o mesmo interesse que *Cacau* – isso porque, ainda que permanecessem sem solução, os questionamentos derivados da estética proletária já não eram mais novidade nos círculos literários brasileiros. Por outro lado, se a repetição da postura panfletária do romancista foi recebida sem maiores estranhamentos, não se pode dizer o mesmo da ênfase dada ao método naturalista que estrutura a obra. Com efeito, a crueza com que Amado compõe os quadros de *Suor* dividiu os posicionamentos críticos da época e as discussões, então, passaram a girar em torno dos limites aceitáveis pela literatura quando se trata do excesso de “imundície e pornografia” em uma obra literária. Por essa razão, para além dos debates de natureza formal e temática que a perspectiva neonaturalista provocou, é de fundamental importância observar que também as análises feitas pela crítica especializada da época eram tributárias de uma inclinação ideológica que, por vezes, não considerava a qualidade literária de uma obra para emitir juízos de valor.

No procedimento formal utilizado em *Cacau*, Jorge Amado já havia demonstrado que a representação do trabalhador pobre deveria passar pelo filtro naturalista que concebe o caráter de uma classe social de forma estática e estereotipada, anulando a manifestação de características que se afastam de um padrão determinado. O padrão,

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, p.130.



nesse caso, está associado a uma forma de comportamento e expressão de sentimentos que em tudo se distancia da ética burguesa e da concepção que essa moral tem de civilização. De acordo com esse viés determinista, a natureza do trabalhador pobre, seu modo de falar, suas ações e pensamentos estão intimamente relacionados à pobreza em que vive. Na composição de *Suor* – sobretudo na primeira parte da obra –, a representação do indivíduo sob essa perspectiva é radicalizada, uma vez que o enfoque dado ao método acaba priorizando a tragédia social e a pobreza material experimentadas, em detrimento da abordagem das questões humanas relativas à existência do indivíduo pobre. Mais do que discussões de cunho político-partidário, essa postura suscitou debates de natureza estética e literária entre os críticos. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, afirmou que não conseguiu concluir a leitura do livro<sup>229</sup>; Mucio Leão, mais posicionado ao centro da discussão, tentou mostrar alguma isenção, mas afirmou que a presença, muitas vezes gratuita, de imundície e pornografia prejudicava o realismo da obra porque tinha a simples finalidade de chocar o leitor<sup>230</sup>; V. de Miranda Reis, no que parece ser uma resposta à crítica de Leão, protesta contra “esses melindres de ventas delicadas, que sentem mau cheiro à simples leitura de nomes de coisas fedorentas”:

*Suor* fede? Mas fica-lhe admiravelmente bem! Um suor cheiroso, como desejariam os críticos, seria um erro, um contrassenso a estragar todo o romance. Romance realista, *Suor* dá-nos fielmente a impressão da realidade. Suja, miserável, desgraçada, essa realidade aparece-nos aí tal

---

<sup>229</sup> Diz a crítica: “Quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancista com essa mania de provar, de visar um alvo, é o próprio Jorge Amado. Aliás, há um ilogismo em sua atitude. Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim, é que se destinam aos leitores gordos e ricos, não para os diverti-los, mas para os convencer. Para os seus correligionários é que não haveria de escrever romances intencionais: não se prega a convertidos. Quando me refiro aos seus livros, há um exagero, falo apenas de *Cacau*. *O país do carnaval* não pertence a mesma fase, e talvez por isso seja tão rico. E *Suor* não o li, não o consegui ler. Abstenção que já é uma opinião” (PEREIRA, Lúcia Miguel. *Op. cit.*, p. 16).

<sup>230</sup> Diz ele: Há, porém, nesse romance, um defeito que é essencial: é o abuso da pornografia e da imundície. Certo, o intuito do Sr. Jorge Amado é fazer romances de orientação social. E ele entende que romance proletário só pode ser romance imundo e pornográfico. Isso é um preconceito. E, mais do que um preconceito, é um erro. O *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold e o *Passageiros de terceira classe*, de Kurt Klaber, são certamente, dois romances proletários. E neles aparecem em abundância a pornografia e a imundície. Mas é preciso observar que a pornografia e a imundície aparecem neles subsidiariamente: são meras anotações, meros tons, que não poderiam ser desprezados, porque de fato ocorrem na vida. Não têm, porém, na ação do romance o primeiro lugar. (...) O Sr. Jorge Amado parece entender que o essencial, num romance proletário, é essa última anotação [pornografia e imundície]. E caímos, assim, no puro zolaísmo – e no que havia de pior no zolaísmo. (...) É horroroso o mundo dos operários, tal como o vê o Sr. Jorge Amado. claro que ninguém poderá dizer que a vida dos operários, na Bahia ou em qualquer Estado do Brasil, seja um ideal de comodidade. Sabemos que a existência deles é, de fato, uma coisa árdua e difícil. Mas também não é possível aceitar a pintura que faz o Sr. Jorge Amado. Há um excesso de miséria, um excesso de mal-estar, um excesso de corrupção, estou eu a dizer, nestas páginas” (LEÃO, Mucio. *Op. cit.*, p.8).

qual é, nua e crua, sem fantasia nem mantos diáfanos e por sinal que muito diferente da tal “realidade brasileira”<sup>231</sup>

A escolha pelo título do romance, *Suor*, e a forma decidida como o narrador conduz o procedimento descritivo-narrativo reforçam a visão de mundo do autor, influenciada pela necessidade de denunciar a exploração do mundo trabalho, pois reúnem as significações possíveis que podem ser extraídas da descrição da exterioridade das personagens e do espaços observados. Nesse sentido, é possível que o uso de artifícios estilísticos, como a sinestesia, seja valorizado com o intuito de estabelecer relações sensoriais que chamem a atenção do leitor para a mensagem que deseja passar o romancista. Não à toa, a função sensorial do olfato é uma das características que mais desperta interesse na leitura que Amado faz da obra de John Dos Passos:

Nota-se aliás que neste romancista quase tudo é dado pelo cheiro. Como que a chave dos seus romances é o nariz. Sentem-se as emoções, a miséria, a riqueza, o luxo, a doença, a carne boa das mulheres, através do olfato. Como aquele homem que cheira a óleo são quase todos os seus personagens. Se distinguem pelo cheiro. Sabemos dos seus problemas, dos seus desastres, de tudo que lhes acontece através do cheiro que se desprende deles.<sup>232</sup>

A observação das construções sinestésicas elaboradas por Dos Passos poderia, de modo semelhante, ser dirigida à leitura de *Suor*. A presença das relações sensoriais relacionadas ao olfato é algo que predomina neste romance: há o cheiro de defunto, de roupa suja, de chulé, de urina, de brilhantina barata, de alho, de esgoto, de mofo, de doença, há o cheiro de suor. Os mais variados tipos de cheiro se espalham por toda a obra, recebendo uma conotação negativa, a fim de ressaltar os malefícios da pobreza e da miséria. Raras ocasiões mostram a presença do cheiro sob uma perspectiva positiva. Até mesmo no comentário feito pelo narrador a respeito do almoço preparado por Risoleta, é evidenciado um caráter depreciativo: “Não vinha nenhum cheiro”<sup>233</sup>.

Além da predominância do cheiro, a ênfase dada à descrição da sujeira e da decrepitude é outro fator estruturante da obra. O tratamento objetivo dado a alguns quadros, por exemplo, é proposto pelo narrador de forma minuciosa, de modo a capturar os detalhes de forma precisa:

---

<sup>231</sup> REIS, V. de Miranda. “*Suor* e a crítica”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1934, p.286.

<sup>232</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>233</sup> *Op. cit.*, p.11.

A preta velha que vendia acarajé, mingau, cuscuz e munguzá na porta da rua notava o crescimento diário da ferida no pé de Cabaça. Começara a subir pela perna e de nada valiam os bolos de barro e terra que o mendigo aplicava. Cada dia a doença se alastrava mais. Ele não podia quase andar e uma passada sua correspondia a uma crispação do rosto. As esmolas aumentaram, a princípio, mas a perna passou a desprender um cheiro que afastava dele os caridosos. Desesperava-se, às vezes, e metia as unhas sujas na carne viva e podre da ferida. Os dedos saíam ensanguentados. A preta velha avisou à Assistência que, numa manhã enevoadada, recolheu Cabaça, apesar dos seus berros e dos seus protestos.<sup>234</sup>

A concepção da degradação que alcança as classes pobres que traveja a estrutura da obra, então, contempla o trânsito dos seus representantes na esfera da figuração do grotesco social e de formas outras de percepção desse mundo marginalizado. Por essa razão, é possível considerar o romance de Jorge Amado como sendo uma repetição temática de obras naturalistas, entre elas *O Cortiço*, uma vez que o romancista baiano, no trabalho de representação das camadas populares, recupera um método, que aqui será chamado de *estética da pobreza*, para criar um ambiente que nivela patologias sociais e indivíduos, sob a mesma perspectiva estática.

Em verdade, problematizações sobre a representação artística de temas considerados repulsivos e inadequados ocupam os debates estéticos desde a antiguidade clássica, passando pela discussão sobre a presença do feio e do grotesco nas representações artísticas do Romantismo e se firmando como procedimento formal com a larga utilização desses motivos pelo Naturalismo. Para além das controvérsias e polêmicas que o debate suscitou, o que interessa para esta análise é considerar que a presença do feio e do grotesco<sup>235</sup>, não somente na literatura, mas nas demais formas de arte, permite captar, de modo intuitivo, a complexidade que dá sentido à vida. A vida e o mundo não são compostos apenas pela harmonia e pela pureza próprias da beleza, de modo que a arte que se preocupa em tratar desse movimento deve valorizar a multiplicidade de interpretações sugeridas pela pureza do belo, bem como a complexidade que há na arte do feio<sup>236</sup>. Em romances como *A mãe* e *Cimento*, por

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.90.

<sup>235</sup> Para os fins desta análise, o feio e o grotesco serão considerados em suas relações com o disforme e com o horrível e não a partir da linha de interpretação que os define como cômico e risível.

<sup>236</sup> A respeito dessa relação, diz Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime*: “Como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Rubens assim o compreendia, sem dúvida, quando se comprazia em misturar com o

exemplo, os horrores da guerra não podem deixar de ser descritos em nome da harmonia estética da obra. Da mesma forma, não se pode simplesmente passar um verniz no grotesco que representa a tragédia econômica e social das personagens de *Judeus sem dinheiro*.

Na obra de Jorge Amado não poderia ser diferente. Ao se deparar com a leitura de um romance como *Suor*, é comum que o leitor seja tomado por uma mistura de sentimentos de inquietação, repulsa e desconforto, porque a fatura da obra revela um lugar da realidade onde residem aspectos da vida que, em um mundo ideal, não deveriam sequer existir. A representação do trágico contido na miséria que espreita o ser humano e que contradiz de forma objetiva o desejo de igualdade social é, então, desnudado, posto em descoberto, fazendo com que o caráter da fealdade e do grotesco, na obra de Amado, ganhe outra conotação. A estetização da pobreza, subjacente ao discurso político engendrado pelo narrador, não é tributária do feio espiritual e mágico, relacionado à figuração de seres demoníacos e mitológicos; antes, ganha contornos políticos e sociais claramente definidos pelos efeitos deletérios que o capitalismo imputa ao trabalhador. Segundo essa percepção, o horrível e o deformado desocupam os lugares míticos e passam a fazer parte do cotidiano imediato, vestindo com a roupagem “infernai” a pobreza das classes trabalhadoras e com o assombroso e o assustador, o estado em que o homem se encontra após percorrer todos os níveis da degradação.

A organização de *Suor* ilustra bem a interpretação que tem Jorge Amado dessa abordagem do grotesco, em suas relações estéticas e sociais, na medida em que é a trajetória problemática do processo de urbanização do país que orienta a forma como o romance está estruturado. Ao fazer uso da representação de um cortiço como elemento central e desencadeador de grande parte das ações que são relevantes para a narrativa, o autor não apenas traz para a literatura a inserção do trabalhador pobre nos espaços urbanos, mas também evidencia as vicissitudes que estão associadas a essa forma fraturada de desenvolvimento. Assim, o modo como o narrador caracteriza o cortiço reproduz de forma adequada a situação de falta e carência relacionada à precariedade do

---

desenrolar de pompas reais, com coroações, com brilhantes cerimônias, alguma hedionda figura de anão da corte. Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fadigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo. E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo”. (HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 34-35)

espaço ocupado: “O sol não aparecia no sótão. As aberturas nas paredes não o deixavam entrar”<sup>237</sup>; mais adiante, surge a seguinte informação: “Dentro dos quartos outros quartos se fizeram, com paredes de tábuas, nem sempre muito juntas, os buracos tapados por bolos de papel ou de pano”<sup>238</sup>; ainda, também é dito que “Apesar de o cortiço ficar um forno quando fazia sol, os habitantes preferiam os dias quentes aos de chuva. Porque a água entrava pelos buracos de zinco, alagava as casas. (...) Ficava uma imundície. Ruim com o sol, pior com a chuva”<sup>239</sup>. A leitura combinada dos excertos permite sugerir que a pobreza que dá forma à arquitetura do cortiço enforma, de igual modo, a constituição do indivíduo pobre que, alijado dos espaços urbanos alcançados pela modernização, cuja ocupação exige considerável poder aquisitivo, remedia-se com a ocupação de habitações insalubres, reproduzindo, assim, a experiência da degradação que além de social, é também de natureza estética. A análise da precariedade do cortiço, sob uma perspectiva formal, é resultado do conhecimento empírico do autor, ajustado a problemas de natureza sociopolítica que, entre outros aspectos, guarda relações com a questão médico-higienista intimamente associada ao modo como estavam estabelecidas as moradias populares, naquele momento da história do país<sup>240</sup>. Em *Suor*, a interpretação dessa realidade é esteticamente configurada na associação entre a figuração do cortiço com todas as suas deficiências e a imagem da “fera de mais de mil braços”<sup>241</sup>, que surge na narrativa em decorrência do conflito entre os moradores e as autoridades, devido ao estabelecimento de uma multa por desrespeito às regras sanitárias:

Bem de tardinha, os dois mata-mosquitos alcançaram o sótão. E verificaram que, pela terceira vez, haviam destruído o visto colocado na porta da latrina. E o visto dizia bem claro:

*O morador ou responsável será multado se forem encontrados focos de mosquito ou se não zelar pela conservação deste visto, segundo o decreto nº...*

Olharam um para outro.

---

<sup>237</sup> *Op. cit.*, p.11.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>240</sup> A esse respeito, em um dos vários estudos sociológicos sobre habitações coletivas, Lícia Valladares, tratando da configuração do cortiço na cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o século XX, diz que: “O cortiço tornara-se, com efeito, o alvo principal do discurso médico-higienista. Local de moradia de nada menos que 130 mil pessoas ou um quarto da população do Rio em 1890, era a própria expressão da insalubridade, da doença e, por extensão, da pobreza. As condições materiais de vida dos que aí se amontoavam eram propícias à propagação das epidemias e, muito embora se acreditasse que essas fossem mais fatais entre os pobres que entre os ricos, era no cortiço que germinava o mal que colocava em risco a saúde da população como um todo”. (VALLADARES, Lícia do Prado. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil”. In: BOSCHI, Renato R. (org.). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo/Iuperj, p. 86).

<sup>241</sup> *Op. cit.*, p.11.

(...) – É a terceira vez...

- O que se há de fazer?

- Cumprir com o nosso dever... Multar...

(...) A multa foi para seu Samara, que se recusou a pagar. Que resolvessem aquilo com os inquilinos! Eles que se reunissem e pagassem. Os inquilinos também não se resolveram a pagar. A coisa começou a se complicar. O mulato gordo disse ao médico que a latrina era um foco de mosquitos. (...) Lá dentro os moradores discutiam, ora com o médico, ora com o proprietário.

- Eu não tenho culpa dessa imundície. Vocês sujam porque são uns porcalhões!<sup>242</sup>

Por meio da objetividade contida na visão do narrador, é possível afirmar que o 68 protagoniza um drama social bastante comum nos espaços urbanos do Brasil, no início do século XX: a configuração de espaços marginalizados em que, ausentes serviços como fornecimento regular de água e saneamento básico, a propagação de doenças estava vinculada diretamente a práticas deficitárias de higiene, pelas quais os pobres eram responsabilizados. No romance, a representação dessa realidade é corroborada ainda pelo fato de que, não obstante a grande quantidade de moradores que habita o prédio, é disponibilizado apenas um banheiro para o uso de todos os inquilinos, aspecto bastante comum nesse tipo de habitação, situação que é desdobrada em outros problemas de ordem sanitária. Dessa forma, a forma como o autor concebe a arquitetura do cortiço, elaborada a partir da junção do material retirado da pesquisa sobre a condição precária em que vivem as classes populares e da representação da doença como aspecto que retoma a ideia do grotesco, pode ser considerada um dos elementos que orientam a configuração da *estética da pobreza*.

Além disso, a realidade da humanidade desfigurada verificada no estabelecimento do constructo *homens-ratos* atesta que a existência de figuras assombrosas, produtos do descaso e da exploração, podem ultrapassar o nível metafórico de interpretação e produzir seres bastante verossímeis, cuja figuração encontra plena correspondência no mundo real. Para além do drama de Cabaça, que é literalmente devorado por uma chaga no corpo, o narrador apresenta a tragédia de Artur que, após dois acidentes de trabalho que lhe levaram os dois braços, passa a ter a existência aquilatada pelo filtro do fantasmagórico e pelo aprofundamento da marginalização:

Ficara horroroso, muito vermelho, a cabeça calva, com aqueles cotocos de braço. (...) Quando Artur passava pelas ruas, carregando a cobra no

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p.121-122.

pescoço como um colar estranho, o rosto pintado, os restos dos braços nus, a garotada gritava:

— Cotoco!

— Maneta!

(...) E, de noite, quando Artur voltava para casa, alto, calvo, branco e sem braços, parecia aos casais de namorados, na escuridão da escada, um fantasma fugido das penas do inferno. E eles se amedrontavam.<sup>243</sup>

Conforme apresentado pelo narrador, a danação de Artur passa pela configuração do grotesco que coisifica o ser humano, sem ignorar a verossimilhança localizada no real. O horror produzido por sua tragédia transita entre o ridículo que promove o riso e o assombroso que assusta e espanta, no entanto, em nenhuma dessas possibilidades há a valorização de sua identidade, transformada em restolho de humanidade, mutilada e desfigurada pela ânsia do lucro do patrão. Artur e Cabaça se tornam, então, a face grotesca de uma sociedade injusta e desequilibrada, miseráveis desfigurados, fabricados por um sistema que forma os seus pilares deformando homens e os reduzindo a sombras fantasmagóricas.

O tratamento estético sob a perspectiva da fealdade, relacionado à situação experimentada pelas personagens representadas, aproxima-se do programa ideológico da literatura proletária, que valoriza a captura de elementos da vida da forma como eles aparentam ser; entretanto, quando se trata da obra amadiana, as relações derivadas dessas questões alcançam outra dimensão. De fato, a literatura produzida por Jorge Amado é reconhecidamente atraída pelo grotesco, pela presença do moralmente inaceitável e por elementos outros associados à esfera da desordem. Do ponto de vista artístico, não há qualquer problema nessas escolhas, entretanto, a questão que parece ser relevante aqui é que, se, por um lado, a opção estética utilizada pelo autor busca motivação não apenas em uma espécie de revolta contra a ordem padronizada, mas também no desejo de transformação social subjacente à sua inclinação política e ideológica, por outro, ela acaba incorrendo em problemas de ordem moral, ao reproduzir, na composição dos romances, alguns dos preconceitos denunciados.

Na literatura de Amado, os efeitos da pobreza, com todas as deformações físicas, morais e éticas que lhe são imputadas, descem os morros e saem dos cortiços para evidenciar a sua existência para uma sociedade dita “civilizada” que insiste em ignorá-los. Segundo o programa ideológico que dá sentido aos seus romances, o romancista

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p.38-39.

investe nessa perspectiva, motivado pela necessidade de criticar problemas reais que são, no limite, autênticas criações do maquinário capitalista e da forma contraditória como este se esforça para criar a aparência de um mundo belo, ao mesmo tempo que, subjacente a esse esforço, há todo um processo calcado na produção e na distribuição de desequilíbrio e desarmonia.

Na configuração e no planejamento desse mundo “ideal”, a beleza, extrapolando o universo puramente estético, pode ser compreendida a partir de uma perspectiva socioeconômica de desenvolvimento e civilidade baseada em critérios como boa alimentação, boa aparência, limpeza, educação, empregos bem remunerados, posição profissional de prestígio etc. Dessa maneira, belo é o indivíduo bem-educado, que se porta com boas maneiras, fala bem, veste-se bem, cheira bem e se alimenta bem. Em uma sociedade estruturada de forma antidemocrática, pautada por desigualdades em todos os níveis, é evidente que esses recursos não estão disponíveis para todos. Por essa razão, a percepção do feio e do grotesco, para além de sua funcionalidade meramente estética, passa a ser utilizada também como mecanismo de crítica social que denuncia, por meio da estetização da pobreza, a marginalização e a exclusão social.

Não apenas em *Suor*, mas em quase toda a obra de Jorge Amado, a *estética da pobreza* reflete, assim, a materialidade das contradições de um país subdesenvolvido e desigual como o Brasil<sup>244</sup> e é construída não apenas por meio do desenvolvimento de temas, objetos e figuras que guardam relações com a fealdade, mas também pelo entendimento de que o grotesco manifestado deve ser considerado a partir de uma linguagem simples e direta, sem conotações, em uma relação íntima e indissociável com os problemas sociais representados. Assim, a presença do rebotalho, do refugo, daquilo que é monstruoso, abjeto e que causa asco e perplexidade, manifesta-se no cotidiano e na

---

<sup>244</sup> Conforme aponta Darcy Ribeiro, uma das características dessas contradições é o enorme distanciamento social que existe entre as classes sociais no Brasil. Em conformidade com a discussão proposta por esta análise, esse distanciamento também pode ser verificado a partir de uma perspectiva estética. Diz o sociólogo: “Com efeito, no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam povos distintos. Ao vigor físico, à longevidade, à beleza dos poucos situados no ápice – como expressão do usufruto da riqueza social – se contrapõe a fraqueza, a enfermidade, o envelhecimento precoce, a feira da maioria – expressão da penúria em que vivem. Ao traço refinado, à inteligência, enquanto reflexo da instrução –, aos costumes patricios e cosmopolitas dos dominadores, correspondem o traço rude, o sabor vulgar, a ignorância e os hábitos arcaicos dos dominados. Quando um indivíduo consegue atravessar a barreira de classe para ingressar no estrato superior e nele permanecer, pode-se notar em uma ou duas gerações seus descendentes crescerem em estatura, embelezarem-se, refinarem-se, educarem-se, acabando por se confundir com o patriarcado tradicional”. (RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – formação e sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2015, p. 158-159).



vida das personagens de forma escatológica e crua, sublinhando as deformidades e o rebaixamento promovidos pela espoliação à qual estão submetidas. Guardadas as devidas proporções e levando em consideração características culturais e regionais que influenciam o processo de escritura de uma obra, a discussão proposta até aqui em torno da estética da pobreza na obra de Jorge Amado tangencia, de certa forma, a análise que faz Erich Auerbach de *Germinal*, de Émile Zola:

Alegrias pobres e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste material e humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disso, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário que se apressa à eclosão: esses são os motivos do texto. Eles são postos em evidência, sem rebuscos, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios. A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional: serve à verdade desagradável opressiva, desconsolada. Mas essa verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido de reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária. O princípio *l'art pour l'art* está liquidado.<sup>245</sup>

Segundo Auerbach, diferentemente do que ocorre em *Germinie Lacerteux*, em que os Goncourt expressam o seu interesse pelo cotidiano do povo a partir de uma perspectiva unicamente estética, com *Germinal* – da mesma forma que ocorre em *L'Assommoir* –, Zola assume que a presença do feio e do grotesco para dar forma à pobreza não é gratuita tampouco accidental, antes, possui forte motivação social e econômica. Essa relação causal é percebida pelo crítico alemão que usa, em sua análise, termos e expressões como “desgaste material e humano”, “verdade opressiva”, luta entre o capital industrial e o “operariado” para justificar as suas observações.

Assim como pode ser visto na composição de *Germinal*, em *Suor*, o feio e o grotesco conjuram a própria forma como os aspectos humanos e sociais representados são construídos. Não importa aqui se a desarmonia guarda relações simbólicas, naturais ou socioeconômicas. Ela pode aparecer tanto na perspectiva surrealista que transforma o 68 em uma “fera de mil braços” que exala e respira pobreza, quanto na deformidade natural

---

<sup>245</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p.459.

de Sebastiana, que nasceu surda-muda e se expressa de forma assustadora; surge, ainda, na mutilação de Artur, na chaga que devora o mendigo Cabaça e na degradação de Nair, que gasta na prostituição a efemeridade de sua beleza, terminando a sua participação no romance de forma violenta e melancólica: “o automóvel pegou Nair na Rua Chile e a mandou para a assistência com as costelas rebentadas”<sup>246</sup>. Em todos esses casos, a angústia e a perplexidade causadas pelo aparente excesso de miséria são, em alguma medida, um sentimento de inconformidade com essa situação de privação, pois a aceitação dessa realidade implica na total desilusão e no enfrentamento da verdade que desvela o caos e não põe em escondido o que há de terrível no mundo<sup>247</sup>.

Uma vez que os vários níveis de deformidades sociais existentes são engendrados pela racionalidade técnica de uma estrutura que produz violência e dominação, sujeitando homens e natureza, o grotesco e o feio que residem nesse esquema como resultado da ação da organização capitalista devem ser apreendidos de forma dinâmica, a fim de denunciar não apenas o horror, mas também o desequilíbrio e a desarmonia que existem no sistema responsável pela disseminação desse horror. A opção pelo feio, sob essa perspectiva, deixa de ser mera crítica ao belo e passa a se relacionar à verossimilhança do mundo decaído, uma vez que as medidas utilizadas para emitir juízo e valor a seu respeito adquirem conotação ética e moral. É também a partir desse pressuposto que é possível afirmar que, na literatura de Jorge Amado, por exemplo, a representação dos efeitos deletérios da desigualdade e do abismo que há entre as classes sociais – apreendidos pelo autor com o máximo de *cruza* e objetividade – não se limitam simplesmente à experimentação estética ou ao interesse de produzir escândalo e perplexidade. Nesse sentido, a *estética da pobreza*, em *Suor*, ajusta-se não apenas à proposta pedagógica da literatura proletária, mas também ao compromisso ético do romancista, na medida em que compreende que a relação intrínseca entre o grotesco, a fealdade e a vida do trabalhador pobre é uma consequência inescapável do modo de produção capitalista, evidenciando,

---

<sup>246</sup> *Op. cit.* p.48.

<sup>247</sup> É possível contextualizar a discussão em torno da presença do feio na arte com algumas considerações feitas por Adorno em sua *Teoria Estética*, em que pese as suas observações possivelmente não estarem diretamente associadas a obras neonaturalistas. Diz ele: “A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que tudo que é repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista ainda a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados. No pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante (...), transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega” (ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970, p.63).

dessa maneira, além da impossibilidade da recusa a essa realidade, a necessidade do combate a esse sistema.

### 3.5. Os impasses do método naturalista

A partir da observação de questões éticas derivadas do procedimento estético que prioriza o método descritivo no processo de composição, é possível verificar a existência de alguns impasses na forma como o indivíduo pobre é representado em *Suor*. No texto de apresentação da coletânea *Os pobres na literatura brasileira*<sup>248</sup>, Roberto Schwarz já chamava a atenção para o fato de que “a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical”, reclamada pela necessidade de se representar a realidade, levando-se em consideração a relação existente entre literatura e problemas sociais. Partindo dessa colocação, é possível verificar que o tratamento dado ao pobre e às classes menos favorecidas, na literatura, traz consigo uma necessidade de reflexão acerca dos métodos utilizados para construir a sua figuração, exigindo uma análise mais detida acerca da complexidade – ou da falta dela – na forma como essa representação é concebida. Nesse sentido, para além da discussão em torno da simples presença do pobre na literatura, parece ser mais proveitoso analisar como são elaboradas as especificidades éticas e estéticas que caracterizam o caráter das personagens que ocupam as classes subalternizadas.

Conquanto a estética do feio e do grotesco possua legitimidade para tratar da representação da pobreza social e econômica e da marginalização características das camadas populares – uma vez que trata de um dos aspectos da *práxis* dessa classe – a forma como ela é configurada não pode incorrer no risco de transformar aspectos particulares da vida em sua totalidade. O modo estático como o método descritivo naturalista explora as anomalias e as patologias sociais, por exemplo, evidencia o impasse que pode surgir dessa óptica totalizante. Sob essa perspectiva, a degradação do indivíduo, que tem como produto estético mais bem acabado as imagens que produzem o “grotesco social”, é apreendida sob uma determinação fatalista e preconcebida que mostra apenas a exterioridade do objeto em análise. Para Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever”, essa forma de abordagem pode ser inadequada, porque a ênfase descritiva evidencia apenas

---

<sup>248</sup> SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

um lado do problema, qual seja, a capitulação do indivíduo em face do sistema opressor.

Diz ele:

Tais escritores atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo. E isto porque o triste destino que faz com que existam homens sem uma rica vida interior, sem uma viva humanidade em contínuo desenvolvimento é bem menos revoltante do que o fato de que o capitalismo transforme, dia após dia e hora após hora, em “cadáveres vivos”, milhares de homens vivos, dotados de infinitas possibilidades humanas. (..) O “realismo” moderno, baseado na observação e na descrição, tendo perdido a capacidade de representar a efetiva dinâmica do processo vital, reflete a realidade capitalista de modo inadequado, atenuando e minimizando as suas características. A humilhação e a mutilação do homem realizadas pelo capitalismo são mais trágicas; a bestialidade capitalista é mais abjeta, feroz e cruel do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas que adotam o método descritivo.<sup>249</sup>

Os questionamentos propostos por Lukács apontam para alguns problemas localizados nas estéticas realista e naturalista que, em seu processo de crítica e denúncia social, utilizam a perspectiva estática do método descritivo, comprometendo, por essa razão, uma leitura mais dinâmica dos problemas analisados. A crítica lukacsiana a esse método, aliada à investigação de algumas categorias da estética do feio que interessam à investigação proposta até aqui, orienta a interpretação construída por esta análise a respeito de como a denúncia de problemas sociais aparece em algumas obras naturalistas e neonaturalistas. Um primeiro aspecto que pode ser considerado está relacionado à composição das personagens desses romances, nos quais a tragédia engendrada pelo mundo reificado aparece apenas como exterioridade, dificilmente penetrando na complexidade humana que diz respeito a elas. A representação da violência não avança para além da superficialidade que reside na estetização de pessoas e objetos e, em decorrência disso, o resultado da espoliação, que também alcança camadas mais profundas, subjetivas e abstratas, não é elevado ao primeiro plano da abordagem. Embora as observações do crítico se refiram à estrutura da obra em sua totalidade e não a características que dizem respeito às personagens de forma específica, é possível compreender que a humilhação do indivíduo, esteticamente configurada nos romances naturalistas e neonaturalistas, surge como problema porque, por meio da forma como ela é apreendida, constata-se não apenas a impossibilidade de se fazer uma crítica consistente,

---

<sup>249</sup> LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010, p.184.

mas também os impasses de um método que, condicionado à reprodução da superfície da realidade imediata, está limitado tão somente à descrição de partes dessa realidade. Como consequência direta dessa limitação, os indivíduos performam marionetes nas mãos de um destino inescapável, obrigados a se adaptar às violências às quais estão expostos, em uma condição de aceitação passiva às regras de um jogo que não compreendem, porque não tiveram parte em sua elaboração.

Levando em consideração tal interpretação, derivada da perspectiva lukacsiana, é possível analisar como a descrição do mundo convencional influencia o comportamento das personagens que fazem parte desse mundo. Em *L'Assommoir*, por exemplo, a resignação e a passividade são construídas na trajetória de Gervaise de modo que não haja espaço para a inquietude, mesmo com a crueldade da realidade circundante se impondo de forma violenta e impassível. Ausente o inconformismo que levaria a personagem a se bater contra o processo de aniquilação perpetrado, o que lhe resta é a alienação, a conformação ao aparato, enquanto contempla, resignada, a vida escorrer pelos dedos. Falta nela a determinação instintiva que fornece motivação à luta contra as forças que alienam e mutilam o indivíduo, isto é, falta mesmo à personagem as faíscas de vida que fazem com que a realidade seja dinâmica e contraditória. O método descritivo, dessa forma, capta, mecanicamente, apenas um lado da injúria sofrida e, mesmo assim, um lado que também está sujeito à dinâmica transformadora, pois, uma vez que o sistema, assim como a vida, está em constante mutação, as formas de manifestação da miséria estão sendo atualizadas continuamente. Nesse sentido, pode-se ampliar a discussão e pensar que grotesco não é apenas o corpo mutilado, o ambiente degradado, a obscenidade sexual desmedida – pelo menos não da forma como a representação dessas condições é tratada pelo naturalismo –, mas também todos os elementos que derivam ou produzem essas anormalidades, como a desigualdade e o próprio estabelecimento de classes sociais tão díspares.

Ajustando essas análises para a investigação da literatura amadiana, nota-se que o caráter neonaturalista manifestado em alguns aspectos das obras se expressa, sobretudo, na reprodução da condição da pobreza sob uma perspectiva engessada e, por vezes, preconcebida, que define uma personalidade padronizada para o indivíduo pobre. Como elemento estético dessa padronização, o grotesco é configurado para atribuir formas não somente às personagens, mas também à determinação dos espaços e das ações que compõem o enredo das narrativas. No caso de *Suor*, para além da finalidade social que justifica a presença de elementos escatológicos no romance, do ponto de vista da relação

dinâmica entre o homem e o mundo, a insistência em tratar apenas do feio que reside na superfície do objeto analisado ignora a complexidade das relações sociais, das quais a configuração das deformidades superficiais denunciadas é apenas um dos resultados. Uma vez que essa orientação descritivista, presente sobretudo na primeira parte do livro, estetiza a pobreza a partir de uma perspectiva material, as diversas faces dessa condição social são desconsideradas ou recebem um tratamento sem maior importância, já que efeitos outros da ação exploratória ora são ignorados, ora são minimizados pelo autor. Por essa razão, a combinação entre a abordagem estática do grotesco e o fatalismo naturalista resulta na representação do indivíduo pobre de forma homogênea e padronizada, com variações pequenas ou quase nulas. Um exemplo significativo dessa constatação é a figuração da prostituta, que nas primeiras obras de Jorge Amado são quase sempre representadas a partir de três elementos fixados: a beleza efêmera, a decrepitude e o fatalismo que direciona suas vidas para uma tragicidade predestinada. Na composição da calamidade que de fato é a existência dessas mulheres pobres, características que contribuiriam para o desenvolvimento psicológico, ético, moral – humano, enfim –, estão ausentes ou são abordadas sem grande profundidade.

A preocupação de Jorge Amado em trazer o pobre para o centro da representação literária é inquestionável e muito da importância de sua literatura reside exatamente nisso; entretanto, conquanto não tenha sido o objetivo do autor, *Suor* é um exemplo de como a opção por um método específico de composição pode comprometer o resultado da obra. Ao privilegiar a descrição de apenas um extrato da realidade observada e conferir a ele o estatuto de totalidade, o autor – ainda que não tenha sido esse o seu desejo – acentua os problemas criticados e faz com que o ser humano seja visto sob o viés do exótico, do alegórico e do idealizado, o que se torna ainda mais problemático quando a descrição é esteticamente configurada unicamente sob a perspectiva da anormalidade e da imoralidade<sup>250</sup>. Um exemplo de como essa alegorização pode reproduzir preconceitos é verificado na forma como o narrador configura a afetividade do homem negro e pobre em

---

<sup>250</sup> Em uma entrevista concedida ao *Estado de São Paulo*, em 1981, ao ser questionado pelo entrevistador a respeito de alguns críticos que consideram “populista” a abordagem que faz do povo em sua literatura, Jorge Amado se posiciona da seguinte maneira: “Acho que sou um escritor que conhece bem a vida do povo brasileiro, visto do ângulo da Bahia, e que a descreve. Eu a conheço bem e a descrevo como posso descrevê-la. Penso que a descrevo com verdade. Acusam-me também de ter uma visão folclórica da realidade. E, finalmente, acusam-me ainda pelo fato de os meus personagens serem figuras do povo, gente pobre, gente sofrida, com problemas imediatos de fome, de miséria, e de, no entanto, serem pessoas alegres. É verdade. Eles são alegres, o que eu posso fazer? Eles desejariam que o nosso povo fosse triste e vencido, porque miserável. Mas o nosso povo não está vencido e mostro isso nos meus livros. Apesar de toda a miséria, de toda a opressão, de todas as dificuldades, esse povo é capaz de rir e ir para diante”. (AMADO, Jorge. “Uma entrevista com Jorge Amado”. *O Estado de São Paulo*, 17 de maio de 1981, p.3).

suas obras. Em *Suor*, há a construção de uma caricatura<sup>251</sup> que evidencia a animalização de Henrique, trabalhador negro, valorizado apenas em seus atributos físicos e sexuais:

Pois Henrique jurava que, já naquele tempo, menina de oito anos, Morena era um pecado. Os cabelos lisos e os olhos rasgados, parecendo cheios de água, diabo de olhos que o olhavam convidando para coisas feias. Havia outras. A Francisca, filha de sinhá Rosa, que era bem bonita, Lilita e Rosinha. Mas ele só via Morena. Elas andavam com os moleques, corriam com eles, furtavam frutas também. Eles espiavam-lhes as coxas e pegavam nelas, às vezes. Uma vez Henrique bateu em Jesuíno porque o mulato quis pegar nas coxas de Morena. Depois ele pegou. E uma noite, no escuro, foram mijar embolados no areal. Ele achava que aquilo (não sabia o que era em verdade) devia ser gostoso. O engraçado é que mijou mesmo nas coxas de Morena. Então disse: — Agora você é minha mulher. Tem de me obedecer. Foi assim que começou o namoro. Ele poderia dizer que foi numa noite de lua num banco de jardim, com flores e coisas ingênuas. Agradaria a muita gente. Mas não foi mesmo, era besteira dizer.<sup>252</sup>

Nessa passagem, para tratar das relações afetivas da personagem, o autor faz uso da concepção naturalista que aquilata a manifestação do desejo pelo prisma instintivo da animalização e, como resultado, nivela o padrão de comportamento de homens e animais quando expostos a uma mesma situação. O caráter problemático da caricaturização dos afetos de Henrique fica ainda mais evidente porque o narrador recorre à comparação para mostrar, ao fim do trecho destacado, que há outras formas, consideradas “normais” e menos extravagantes, para duas pessoas darem início a uma relação. Subtende-se que “a noite de lua”, “o banco de jardim”, “as flores” e as “coisas ingênuas”, são elementos, romantizados, reservados para a sociedade “civilizada”, na qual as relações amorosas e sexuais se encontram estruturadas a partir de uma perspectiva moral que possui na ordem, na higiene e na harmonia da beleza os seus principais fundamentos. Em contrapartida, na medida em que as relações dos pobres são tratadas como um estranhamento, caracterizado por práticas censuradas pela civilização e pela cultura, o preconceito de classe fica

---

<sup>251</sup> Não somente com Henrique, mas também com Honório, de *Cacau*, Antônio Balduino, de *Jubiabá* e Castor Abduim, de *Tocaia Grande*, para ficar apenas em alguns exemplos. A caricatura aqui pode mesmo ser vista como uma das formas com que o grotesco se manifesta. A partir de uma definição de Wieland, Wolfgang Kayser, em *O grotesco*, divide a tipologia do caricaturesco de três formas: “1 – as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal qual a encontra; 2 – as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação do seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível; 3 – as inteiramente fantásticas ou grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, entrega-se a uma imaginação selvagem”. (KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 30). Como é possível observar, a concepção das referidas personagens está mais de acordo com o tipo 2, proposto por Kayser.

<sup>252</sup> *Op. cit.*, p.22-23.

evidente, manifestado, sobretudo, no fato de o narrador assumir como “verdade coletiva” a história contada pela personagem. Ao conferir à excentricidade o estatuto de verdade, ele informa que o caso apresentado não diz respeito apenas àquela personagem específica, mas a todos os homens e mulheres que pertencem a essa classe social, já que, da forma como essa passagem é construída, Henrique se torna o representante de todo o grupo<sup>253</sup>. Conforme pode ser verificado na breve análise do caso dessa personagem, ao valorizar o caráter patológico e fisiológico que pode ser encontrado no cotidiano das classes pobres, assumindo que tais particularidades são suficientes para definir a totalidade desse estrato social, Jorge Amado, nesse aspecto, assim como alguns autores naturalistas, reduz a moral do homem pobre a uma caricatura – vale lembrar que já na primeira página do romance Henrique aparece descrito como “preto e agigantado” – característica atribuída a quase todos os homens negros na obra de Amado – cuja natureza estática acaba por generalizar o rebaixamento e a degradação denunciadas pelo programa social da obra.

De uma forma geral, uma vez que, no modo como o autor usa o método descritivo, as desordens da vida ficam mais concentradas em características do universo da pobreza como a sujeira, os palavrões e a decrepitude dos corpos, para ficar apenas em alguns exemplos, o grotesco que reside na consequência do sistema, o qual se esforça e se dedica à violência que garante a existência da subalternização de outro universo, não recebe o tratamento crítico adequado. Esse problema – para o qual, em *Suor*, é apresentada uma tentativa de solução positiva e utópica por meio da revolução socialista, e que em *Jubiabá* é enfrentado de forma mais crítica pelo autor – é agravado pelo fato de que o conteúdo é tratado quase que exclusivamente com a finalidade de produzir repugnância diante da miséria descrita e, por isso, acaba perdendo relativa força em sua função de denúncia social. Como resultado, o papel exercido pelas personagens e pelo espaço, no romance, termina por colaborar para o realce das anomalias sociais, fazendo com que o foco da denúncia fique limitado aos produtos doentios que a sociedade é capaz de engendrar; entretanto, o emaranhado de circunstâncias e ações responsáveis pela forma de funcionamento desse sistema, acabam não sendo mobilizados pela obra de forma efetiva.

#### **4. *Jubiabá***

---

<sup>253</sup> Seguindo esse padrão, as relações sexuais e afetivas das classes populares são reproduzidas nos outros romances que Jorge Amado escreveu ao longo da década de 1930 e aparecem de forma expressiva no modo como as personagens de *Capitães da Areia* lidam com essa questão.



As considerações estabelecidas ao longo dos capítulos anteriores fazem alusão à experimentação feita por Jorge Amado ao se apropriar de elementos da literatura proletária no processo de composição de *Cacau* e *Suor*, apontando, por um lado, a presença de algumas inadequações que essa adaptação imprime na fatura das obras, e por outro, a aproximação estética que há entre esses romances e aqueles produzidos pela vanguarda literária de países cujos movimento revolucionário e engajamento partidário se encontravam em estágio mais avançado. A composição de *Jubiabá*, no entanto, embora tenha sido engendrada na esteira dessa perspectiva, não depende exclusivamente dos paradigmas políticos que influenciaram o autor, para se constituir como figuração literária, uma vez que está vinculada a um processo de elaboração romanesca que busca referências no universo da cultura popular, do mítico e do imaginário, sem renunciar aos elementos característicos do realismo crítico, em uma combinação que confere maior dinamismo e autonomia à obra. Se com os romances anteriores a intenção do autor refletia a necessidade de provar uma tese e de afirmar o estatuto de “verdade” da matéria representada, em *Jubiabá*, há uma modulação dessa pretensão, que é configurada esteticamente pela articulação entre elementos da tradição popular, como os registros orais próprios da contação de histórias, as cantigas de roda, o samba, a capoeira e a literatura de cordel, à qual pertencem os folhetos de abc, que posicionam a obra em um lugar do universo ficcional onde é possível a aceitação dos superlativos, do heroísmo fantástico e dos exageros característicos dessas formas de representação.

Entretanto, mais do que se apegar a continuidades ou descontinuidades do projeto literário-pedagógico amadiano, é possível verificar que, para além da mirada político-ideológica contida nos dogmas partidários, em *Jubiabá*, o autor também confere um certo caráter revolucionário à obra, ao mobilizar elementos nacionais marginalizados pela cultura dita “oficial”, sem precisar recorrer aos esquemas propostos pela estética do romance proletário, importados de culturas estrangeiras que, sob vários aspectos, não encontram correspondência na realidade local representada. Assim, ainda que elementos desse esquematismo compareçam efetivamente nos quatro capítulos finais do romance para decupar a performance de Antônio Balduino, o protagonista, na execução do papel do proletário militante, as duas primeiras partes da obra se ocupam com o processo de construção do herói popular e do indivíduo problemático, que se desenvolve paralelamente ao universo da ideologia trabalhista, seja aquela defendida pela moral burguesa ou a idealizada pela militância proletária. Nesse aspecto, *Jubiabá* difere, portanto, dos dois romances anteriores, cujas formas de concepção são organizadas para

tratar do mundo do trabalho a partir de uma perspectiva politizada, sublinhada pela necessidade de convencimento do leitor. Os títulos das obras, *Cacau* e *Suor*, por exemplo, já estabelecem uma relação direta com o mundo do trabalho e com as vicissitudes enfrentadas pelo trabalhador, o que é reforçado pelo fato de cada um deles possuir um capítulo com título homônimo em que é possível encontrar a representação didática da relação trabalho-exploração, reproduzindo, assim, de forma metonímica, a totalidade das obras.

Por outro lado, apesar da aparência de não atendimento às restrições impostas pelas normas extraliterárias até então adotadas, a estetização de componentes da cultura popular, da forma como é conduzida pelo autor, em *Jubiabá*, pode ser também compreendida como um artifício literário de motivação ideológica, vinculado às estratégias do projeto defendido, na medida em que a aproximação que existe entre personagens e figuras populares – entre as quais o cangaceiro e o malandro aparecem de forma mais representativa – e a valorização dos elementos formais que constituem essas expressões literárias despertam uma identificação no público-alvo em face da literatura produzida, fecundando a consciência do leitor para a introdução do discurso político final que, pautado na evolução do protagonista que sai da revolta instintiva para alcançar a revolta consciente, elucida a importância dessa conversão para a pauta revolucionária. Tal constatação pode ser percebida, por exemplo, no que assevera Orígenes Lessa, a respeito da literatura de cordel:

O grande segredo da literatura de cordel talvez seja – e deve ser – a sua participação no mundo ao qual se dirige. O folheto popular não é uma leitura alienada ou de simples lazer. Consegue ser algo mais. É a voz do povo em linguagem do povo. É veículo, interpretação e defesa de seus interesses, problemas, temores, protestos. (...) Todos os males e inimigos do povo tiveram sempre no folheto a “voz rimada” que os condenava. O poeta está sempre alerta. Ele sabe que o povo ama ou odeia, deseja ou detesta, anseia ou receia. Sabe tornar-se clamor e lamentação na hora da calamidade, revolta e protesto, quanto possível, na hora da opressão e da crise, aviso, conselho e até clarão profético nos momentos em que a dissolução dos costumes ameaça desintegrar a sociedade.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> LESSA, Orígenes; SILVA, Vera Lúcia Luna. *O cordel e os desmantelos do mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p.1.

A partir da perspectiva descritiva apontada por Lessa, é possível afirmar que, conquanto sejam diametralmente opostos, há uma intersecção entre algumas características da literatura de cordel e os propósitos perseguidos pelo romance proletário, sobretudo no que diz respeito à denúncia e à identificação dos problemas sociais feitas por um representante do povo, em sua própria forma de expressão. Que é “a voz do povo em linguagem do povo” senão o objetivo maior da literatura proletária quando estabelece que romances proletários devem ser escritos pelos próprios proletários? Embora, na maior parte das vezes, a intenção político-partidária não esteja presente na literatura popular, não se pode ignorar que a poética dos cordéis e dos sambas também carrega, em alguma medida, as contradições da sociedade capitalista que se impõem sobre os seus compositores, surgindo, pois, transfiguradas em poesias e canções. O caminho de Antônio Balduino em direção ao heroísmo revolucionário politizado engendra, inicialmente, a objeção à moral burguesa, ao mesmo tempo que valoriza formas marginalizadas e/ou rebaixadas de expressão artística que, à época da publicação do romance, também estavam submetidas à exclusão social, o significa, nos termos dados, que o processo de construção do herói reproduz uma dupla negação, manifestada nas escolhas formais feitas pelo romancista e na seleção da matéria representada. Dessa forma, como resultado da apropriação das possibilidades interpretativas que essas manifestações artísticas oferecem, *Jubiabá* reflete uma aproximação mais legítima dos sujeitos analisados à literatura produzida; o que confere não apenas coerência ao discurso ideológico do autor, mas também organicidade à própria fatura da obra. Assim, em termos de comparação com as duas obras anteriores, é possível que a leitura de *Jubiabá*, sob essa orientação, possa indicar que, em se tratando dos procedimentos formais adotados, quanto mais Jorge Amado se afasta da forma romanesca vinculada à estética proletária, mais se aproxima do dinamismo e da complexidade da vida que busca capturar.

A partir dessas observações, esta análise propõe uma leitura da obra orientada pela relação estabelecida entre o narrador e a personagem, valorizando três estágios do desenvolvimento do protagonista, aqui denominados “o herói”, o “homem” e o “revolucionário”. No primeiro momento, verifica-se a configuração da formação de um herói individual, articulada a partir da congregação de elementos próprios das grandes narrativas épicas que estruturam a jornada da personagem segundo os moldes dessa tradição, e da cultura popular local que, desdobrando-se em cordel, samba e capoeira, sintomaticamente relacionados ao cangaço e à malandragem, respectivamente, procuram abarcar os problemas individuais e sociais do campo e da cidade, promovendo, assim,

uma possibilidade de integração regional na obra. Esse momento é marcado pelo predomínio do método narrativo-descritivo e pela presença de uma voz monocórdica do narrador em terceira pessoa. O segundo estágio, por sua vez, organiza a concepção da personagem a partir do distanciamento do modelo heroico que abre espaço para a valorização de atributos individuais e humanos. Disso decorre uma substancial alteração na forma como é conduzida a voz narrativa, a qual passa, em momentos pontuais, a ser compartilhada com a personagem, conferindo um aspecto mais introspectivo a essa parte da obra. Por fim, o terceiro estágio marca o ingresso do protagonista no mundo do trabalho formal e, posteriormente, na militância política. Para fins de organização de leitura, esta análise divide esses estágios da seguinte forma: o primeiro processo de formação do protagonista, em que predomina a revolta instintiva do herói e a manifestação de indícios do indivíduo problemático; e o segundo processo de formação, marcado pela revolta político-ideológica do revolucionário.

#### 4.1. O herói

O arco narrativo do romance, compreendido entre a infância de Antônio Balduino e sua atuação militante como líder proletário, segue, com algumas variações, a tradicional premissa que estrutura a jornada do protagonista das lendas e das histórias fantásticas, à qual Joseph Campbell dá o nome de “aventura do herói”<sup>255</sup>. O esquema proposto por Campbell trata da jornada de um indivíduo que abandona a realidade cotidiana e ordinária – o mundo conhecido – para se aventurar em uma realidade completamente nova – o mundo desconhecido –, na qual é submetido às mais variadas provações e vicissitudes, adquire experiência e maturidade e retorna à realidade de onde partiu, apto para realizar as transformações devidas. *Jubiabá*, nesse sentido, está vinculado a uma estrutura padrão de narrativa que se fundamenta nas três fases básicas da separação: a saída do lugar de origem; descobrimento e superação de obstáculos, que promovem a mudança do caráter; retorno à comunidade, a fim de transformá-la. A construção da personagem, por sua vez, traz elementos relacionados ao arquétipo do herói invencível, tributário da tipologia da epopeia<sup>256</sup> e das grandes narrativas épicas, mas também presente nas narrativas populares,

---

<sup>255</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2013.

<sup>256</sup> A respeito de sua primeira leitura de *Jubiabá*, Octávio Tarquínio de Souza, na coluna “Vida Literária”, do Diário de Pernambuco, diz o seguinte: “Nos bons tempos em que se lia Homero — e eu fui desse tempo! — a Odysséa nos parecia o mais extraordinário romance de aventuras que se poderia ler. Líamos o poema

em que valores como honra, coragem e valentia são usados de modo a realçar a distinção do caráter dos protagonistas<sup>257</sup>. A composição das demais personagens segue, de igual forma, essa orientação arquetípica, com movimentos bastante limitados dentro da estreita área circunscrita pelo narrador. Assim, o Gordo exerce a função do bom e fiel companheiro do protagonista; Lindinalva, a donzela inacessível; Jubiabá, o oráculo espiritual; Zé Camarão, o mestre que transmite ao discípulo as técnicas necessárias para as lutas vindouras; Rosenda performa a amante sensual; Viriato, o maltrapilho que possui uma sabedoria específica, responsável por redirecionar a jornada do herói etc. Evidentemente, a execução desses papéis, pelas personagens, não segue a tradição narrativa que a inspirou de forma cristalizada. Além da adaptação à realidade representada, o destino de algumas delas foge ao padrão descrito, como é o caso de Lindinalva, por exemplo, cuja trajetória no romance está mais próxima do fatalismo característico do método descritivo naturalista.

---

com o interesse, a curiosidade, a ânsia com que lemos hoje certos romances movimentados. A vida de Ulysses, com as suas mil peripécias, as suas lutas contra um destino sempre adverso, as suas navegações, os seus naufrágios, as suas arribadas a países amáveis como a pátria de Nausika, ou a territórios inóspitos como a terra dos Cyclopes; a infinita argúcia do herói, a sua lábia de grande mentiroso, os seus propósitos de bom marido, lembrando-se de Penélope, mal saída do leito de deusas e nymphas, — tudo isso nos empolgava, como se fossem acontecimentos do nosso tempo vividos por criaturas parecidas conosco. E a sugestão, a imensa sugestão do mar, cenário quase único de todas as aventuras? O mar está em todas as páginas da *Odysséa*, um mar que é nosso conhecido, igual ao que contemplamos em Copacabana ou nas águas da Guanabara. Lendo agora *Jubiabá*, do sr. Jorge Amado, não sei por que me lembrei dos tempos em que eu lia a *Odysséa*. Certo, o poema grego e o último romance do autor de *Cacau* são tão diferentes como a água e o vinho e há entre eles, separando-os, todos os séculos que se escoaram desde quando a *Odysséa* foi escrita ou cantada e o ano de 1935” (SOUZA, Octávio Tarquínio de. “Vida Literária”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 nov. 1935, p. 1).

<sup>257</sup> Em seu livro *O herói – a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação*, Lutz Müller faz o seguinte resumo das principais características que frequentemente estão presentes nas etapas típicas da odisseia de um herói: “O herói tem quase sempre pais divinos ou nobres, sendo ao mesmo tempo filho de seres humanos normais. A gestação, a gravidez, o nascimento e a primeira infância suportam uma grande carga. Algumas vezes os pais são estéreis, outras vezes o herói é rejeitado desde o princípio; ou seu nascimento tem de se realizar em um local secreto, ou ele deve ser morto e exposto. Sendo de origem nobre e divina, experimenta o sofrimento da criança abandonada, desamparada, cuja verdadeira natureza a princípio não é reconhecida. É ao mesmo tempo poderoso e carente. Educado por pais adotivos ou por animais, em sua juventude ele logo revela talento, habilidades e poderes especiais. Excelentes mestres ajudam-no a aperfeiçoar suas habilidades e conhecimentos. Adquire suas armas pessoais, quase sempre de procedência e qualidade especial. Muitas vezes encontra também um animal, fiel companheiro — em geral cavalo, cão ou pássaro —, que se distingue pela inteligência, segurança instintiva e força. Recebe então uma missão ou um chamado para partir em viagem. Depois das adversidades iniciais, que se revelam no próprio medo, desânimo ou através dos avisos de outras pessoas, põe-se a caminho. Até que a verdadeira luta acontece, ele tem de passar por uma série de pequenas aventuras. Por exemplo: encontra outro herói, a princípio hostil, com o qual luta, e que demonstra a mesma força. Às vezes, une-se a ele pela amizade. A verdadeira luta do herói leva-o a penetrar em esferas desconhecidas e estranhas. Pode tratar-se de um lugar secreto, de difícil acesso, onde atua um poder sinistro e ameaçador, por exemplo um monstro semelhante ao dragão, um inimigo perigoso ou então a morte. Depois de uma luta difícil, quase fatal, o herói consegue superar esse poder inimigo. Em seguida, ganha um tesouro (ouro, reino, conhecimento, fama) e uma jovem virgem, com a qual se unirá e terá um filho” (MÜLLER, Lutz. *O herói – a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2019, p. 16-17).

Na composição do romance, a presença da cultura popular não é a principal finalidade, mas um dos meios indispensáveis para o autor chegar ao seu objetivo. Essa instrumentalização se realiza a partir de dois modos possíveis: primeiro, o autor aproxima as experiências vividas pela personagem da fonte que lhe serviu de inspiração, revelando a existência de características semelhantes, passíveis de formular respostas ficcionais identificáveis; segundo, há a reprodução desses mesmos elementos na caracterização da personagem, ao longo da narrativa. A partir desse movimento, a pergunta fundamental que pode ser feita é: como o autor mobiliza a diversidade dos elementos visando a construção do caráter heroico do protagonista? Inicialmente poderia se pensar que, para compor a natureza heroica da personagem, o narrador enfatiza a positividade das ações, em estreita relação com elementos que dizem respeito à sua negritude, por meio de uma óptica narrativa linear que atravessa livremente a primeira parte da narrativa, sem enfrentar qualquer obstáculo<sup>258</sup>. A voz do narrador surge, nesse momento, de tal modo desimpedida, que acaba por imprimir no enredo os mesmos aspectos de linearidade.

A estrutura narrativa do processo de composição do herói, como será visto adiante, organiza-se em torno da ação derivada da revolta instintiva da personagem. Ausente a revolta de Antônio Balduino, a engrenagem narrativa emperra. Do ponto de vista estrutural, a forma que engendra o heroísmo e a revolta é manifestada na ausência de distanciamento que pode ser percebido entre narrador e personagem, na escolha dos

---

<sup>258</sup> A caracterização da negritude de Antônio Balduino, da forma como é concebida por Jorge Amado, ao longo de toda a obra, é motivo de importantes problematizações, levantadas por alguns intelectuais negros. Ainda que, dado o recorte feito por este trabalho, não seja possível abordar essa questão com a amplitude que a complexidade da questão exige, é importante registrar esses posicionamentos, pois, em alguma medida, revelam elementos da perspectiva idealizada com que Amado enxerga essas relações. A respeito disso, diz Clóvis Moura: “Em primeiro lugar, o negro na Literatura Brasileira nunca foi herói. Não temos praticamente – salvo algumas tentativas residuais – nenhum livro que mostre o negro como herói, a não ser os anti-heróis do *Moleque Ricardo* de José Lins do Rego, do *Jubiabá* de Jorge Amado, e do próprio *O Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Nestes, o negro entra sempre como anti-herói, no sentido em que os padrões da Literatura Brasileira o entendem. Isto não acontece por acaso, evidentemente. Há todo um processo de barragem estético-ideológica impedindo que os criadores da Literatura Brasileira se voltem para o negro e procurem nele aqueles elementos que permitem transformá-lo em herói literário” (MOURA, Clóvis. *Dialética radical do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2014, p.246). De forma mais incisiva, Abdias Nascimento assim se refere à representação do negro nas obras de Amado: “Desta escamoteação do esvaziamento, chegamos ao ponto máximo da técnica de inferiorizar a cultura afro-brasileira: a sua folclorização. (...) Internacionalmente conhecido, Jorge Amado é o escritor que tem a seu crédito a promoção e a suposta valorização da cultura africana na Bahia. Vários personagens dos seus livros são negros, alguns no papel de protagonistas. (...) Quanto ao negro protagonista, Antônio Balduino, é retratado nessas duas passagens: ‘Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. [...] Era forte e alto como uma árvore, livre como um animal, e possuía a gargalhada mais clara da cidade’. Os estereótipos compondo a identidade do herói, assim como as suas qualificações animais de selvagem, dificilmente requeriam comentários” (NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017, p.145-146).

símbolos, na arquitetura da estrutura sintática, cujos ritmo e prosódia reproduzem a poética do sujeito revoltado, desenhada no âmbito da ação e do movimento, que atravessa a integralidade da obra, como pode ser visto na fala de umas das personagens: “– Onde está o negro Antônio Balduíno que derrubava brancos? (...) Voz que voltou metálica: – Quede o derrubador de brancos? (...) – Quede? Quede?”<sup>259</sup>. A sensação de contínuo movimento derivada da sequência de interrogações que confere certa musicalidade à voz da personagem constrói uma interpelação melódica, cuja finalidade é sublinhar a intenção do narrador na construção do caráter heroico de Balduíno que, conforme será visto, está profundamente relacionado à ideia de movimento e ação.

Segundo os moldes dessa estrutura, o Morro do Capa-Negro, cenário no qual a personagem aparece inserida já com oito anos de idade, pode ser considerado como o “mundo ordinário”, o universo conhecido do qual o protagonista será retirado a fim de completar as etapas do ciclo heroico. Entretanto, essa fase da vida do protagonista, em contraposição às circunstâncias ordinárias e cotidianas reservadas à fase inicial da vida do herói tradicional, guarda algum nível de complexidade, pois, no romance, corresponde à base que fundamentará as aventuras futuras de Balduíno, uma vez que a convivência nesse espaço comunitário implica aprendizagem e formação de caráter. O capítulo “Infância remota”, então, torna-se estruturante para o romance, pois é nele que o narrador informa as bases do que virá a seguir:

A vida do Morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito (...). Muitos dos garotos trabalhavam também. (...) Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. Coisa que o negrinho Antônio Balduíno aprendeu desde cedo no exemplo diário dos maiores.<sup>260</sup>

As modulações presentes na voz narrativa se concretizam por meio do intercâmbio dos tempos verbais que, invertendo os lugares, dão conta do didatismo com que o narrador sintetiza a forma como se estrutura a divisão do trabalho em uma sociedade de classes,

---

<sup>259</sup> *Op. cit.*, p.13.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p.34-35.

na qual as profissões ocupadas pelos pobres possuem um caráter subserviente em relação às ocupadas pelos ricos, em uma situação de continuidade da escravidão institucionalizada que marcou a sociedade brasileira por quase quatro séculos. Ao iniciar o fragmento, a partir de uma sucessão de afirmativas que indicam o tempo presente para depois se ocupar com o futuro do pretérito, indicando uma possibilidade que é tida como certa, o narrador – cuja consciência, nesse momento, aparece descolada da consciência da personagem – promove uma separação entre a concepção do adulto e a da criança, a partir da perspectiva do trabalho. A clivagem feita no âmbito do exercício da profissão reconhece o grau de violência que há nessa divisão, pois a “vida difícil e dura” do trabalhador é resultado de uma deformação não apenas no nível estético, mas também no psicológico: dobrado pela exploração do trabalho, o indivíduo pobre precisa se submeter à resignação passiva como estratégia de garantia mínima de sobrevivência. A análise da ocupação dos espaços físicos segundo essa concepção de classes, refletida no fato de que também o morro está submetido à cidade, ressalta a forma dicotômica de percepção, sublinhando que a desigualdade institucionalizada se espalha por todos os níveis de vivências. A compreensão da desproporcionalidade que reside nesses pares é transferida para a personagem que, aquilatando os opostos a partir da situação de vassalagem e criadagem que há entre pobres e ricos e entre negros e brancos, transfere essa relação para a estrutura senhor/escravizado e, a partir daí, começa a formular a sua revolta. A compreensão desses contrários ainda na fase infantil do herói é um indicativo das qualidades que o tornam especial: Balduino, mesmo criança, possui um alto nível de percepção, observação e interpretação dos fatos. Isso é confirmado com o que diz o narrador:

Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos. No morro só Jubiabá a conservava, mas isto Antônio Balduino ainda não sabia. Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p.35.



Avançando em sua análise, o narrador, então, assume a perspectiva do tempo presente para aprofundar a discussão em torno do trabalho e direcionar, no plano sociológico, suas observações para a questão racial propriamente dita, com a finalidade de explicitar que o mecanismo que engendra a dinâmica social do país, no momento em que o discurso é proferido, atravessa, obrigatoriamente, a engrenagem de dois planos claramente distintos. Para além do antagonismo inerente à natureza dos vínculos estabelecidas nesses planos, o modo como o narrador plastifica essas relações, valendo-se da estratégia comparativa, sugere uma espécie de *simetria da desigualdade*, estruturada na hierarquização das classes sociais sob uma perspectiva de *inversão*: o apego à tradição patriarcal e hereditária dos brancos, entre os agentes do poder, que sustenta os pilares da formalidade do trabalho se articula, *inversamente*, ao núcleo do trabalho compulsório imposto aos negros e mestiços, constituindo, dessa forma, uma relação simétrica às avessas, justificada pela desigualdade social. Para o narrador, portanto, essa hierarquia acentua e postula a oposição entre brancos e negros, definida como uma inescapável redoma de injustiça e expropriação.

A formulação da revolta contra esse modelo é feita a partir da junção de dois elementos desmoralizados pelas classes dominantes: a valorização da cultura negra, mediante a prática do candomblé, religião criminalizada pela cultura autoproclamada “oficial” – representada pelo pai de santo Jubiabá –, e a negação da ideologia burguesa do trabalho, estabelecida na afirmação do estereótipo do vadio e do malandro negro e materializada na figura de Zé Camarão. Em ambos os casos, segundo o narrador, a revolta contra a *simetria da desigualdade* se expressa como necessidade de autenticidade e busca por liberdade. Entretanto, essa compreensão é feita pela voz que conduz a narrativa, pois “isto Antônio Balduino ainda não sabia<sup>262</sup>”. É somente após a sua experiência como *ouvinte* de histórias heroicas que a personagem começa a compreender o funcionamento da complexidade que há nessa estrutura, conforme pode ser observado abaixo:

---

<sup>262</sup> Essa leitura vai na direção contrária de algumas análises da obra que apontam que já na infância de Antônio Balduino, o autor havia dotado a personagem com uma espécie de “consciência proletária”. José Lins do Rego, por exemplo, indicando uma possível falha na obra, a afirmar o seguinte: “O jovem escritor de *Suor* queria provar e em romance não se prova coisa nenhuma, exprime-se. É o que ele conseguiu no seu novo romance, apesar de querer às vezes ir de encontro às suas maravilhosas qualidades de romancista. Quando ele faz, por exemplo, o molequinho Baldo entender de luta de classes, à página 39, ou quando uma menina tem fome de terra porque em casa não havia o que comer, o Jorge Amado interessado, interessado demais, quer torcer o caminho do outro, do que sabe ir às fontes da vida, ao amargo das coisas” (REGO, José Lins do. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, nov. 1935, p. 39).

Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam abc e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio. Foi no Morro do Capa-Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltavam. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam.<sup>263</sup>

O resultado da problematização elaborada pelo narrador, a partir do método comparativo, é transformado, então, em material de aprendizagem que será adquirido pelo herói por meio dos relatos e da observação e o colocará em um lugar diferente do ocupado pela medianidade que habita o morro. A fim de realçar a positividade dos atributos heroicos, o narrador propõe um método de concepção baseado no realce das características e confere à personagem uma capacidade analítica bastante incomum para uma criança de oito anos. Dentro dessa configuração, é o fato de Antônio Balduino ser capaz de compreender os problemas que existem no panorama social desenhado pelo narrador que o aproxima das figuras que expressam a contestação contra esse sistema, passando, por essa razão, também a negá-lo. O universo do trabalho e tudo o que a ele se associa se revelam como um lugar no qual prevalece o domínio do branco; o ingresso nesse sistema como trabalhador significa, portanto, aceitação aos termos estabelecidos e, por extensão, conformidade à exploração. Por essa razão, Jubiabá e Zé Camarão são transformados nos modelos que serão seguidos por Antônio Balduino, cuja influência o acompanhará ao longo de toda a primeira parte de sua jornada, o que revela a comunhão que há entre a performance da personagem e os interesses do narrador.

Assim, a negação à moral burguesa adquire um caráter reativo e uma motivação combativa contra a imobilidade da estrutura social que serão radicalizados pelo autor ao configurar o papel de lutador como um dos principais aspectos da jornada de Antônio Balduino. Para dar forma a esse embate, o narrador adota um fluxo linear e contínuo de abordagem, em que inexistem variações significativas ou experimentações estéticas que adentrem a profundidade da personagem. Sob a postura monocórdica do narrador, a luta, que no romance se desdobra em vários matizes e significados – desde o embate físico em

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, p.35.

um tablado até o simbólico, no universo psicológico da personagem –, é utilizada como elemento fundamental para o tratamento dado à exterioridade que reveste a composição das personagens, como parte do processo que estrutura a obra a partir da negação e da revolta. Nessa primeira parte do romance, portanto, há uma dissociação entre as lutas da personagem e as motivações psicológicas que a levam a lutar. Por essa razão, apesar de algumas dificuldades serem colocadas no caminho do herói, tudo parece muito fluido, não há derrotas, não há empecilhos intransponíveis; Balduino é capaz de vencer tudo e todos. Uma vez que não há falhas nem derrotas, não há espaço, dentro da estrutura proposta pelo narrador, para problematizações.

A decisão de lutar contra a exploração, no entanto, é motivada por uma revolta instintiva, de natureza diversa daquela da revolta política ideologizada, o que reforça a aproximação da matéria narrada à realidade representada. A revolta de Antônio Balduino, que tanto despertou o interesse dos críticos à época do lançamento do romance, deriva da percepção, comum a qualquer indivíduo, de que determinadas ações, sejam elas de ordem pública ou privada, podem colocar em risco a sua sobrevivência e a sua integridade. Parte da necessidade de autopreservação, de uma visão inconformada que possui do mundo e, na ausência de outras ferramentas – educação e consciência de classe, por exemplo – com as quais poderia se armar para canalizar esse inconformismo, vale-se dos mecanismos que lhe são conhecidos. Diferentemente de *Cacau*, em que é possível vislumbrar uma fálha de comprometimento ideológico no garoto Sinval, identificado a um compromisso político-partidário, não há em Balduino, nesse ponto da narrativa, nem mesmo a “intuição revolucionária” que atravessa aquele romance e que é manipulada pelo narrador em primeira pessoa para atribuir faíscas de socialismo ao comportamento de trabalhadores que não possuíam consciência política de classe. Nesse sentido, partindo da realidade configurada pelo autor para a personagem, torna-se muito mais coerente que o herói do romance seja um malandro e não um trabalhador.

De modo semelhante à realidade empírica, a percepção da exploração antecede qualquer tipo de conscientização política, independente de qual seja a sua bandeira ideológica; por essa razão, faz mais sentido que a negação ao aparato explorador passe primeiro por formas imediatas de contrariedade à norma estabelecida, como a malandragem, por exemplo, para somente depois, enveredar pelos caminhos da instrumentalização partidária. Em *Jubiabá*, esse fato é reforçado pelas marcas que o narrador deixa ao longo do texto para valorizar a relação que há entre o conhecimento popular, não-enciclopédico, e o processo de aprendizagem experimentado pelo

protagonista em sua primeira infância. A performance que será executada durante a adolescência e a vida adulta é profundamente tributária das histórias heroicas que *ouviu*: “Foi no Morro do Capa-Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia”<sup>264</sup>. Nessa perspectiva, fica evidente que a forma como a personagem interpreta um problema social de natureza empírica passa pelo filtro da imaginação e da cultura popular, uma vez que estava impedido o acesso à educação formal, dadas as condições sociais vigentes. Ao reproduzirem o cotidiano do universo popular na melhor forma da tradição narrativa oral, essas histórias conferem à caracterização de homens comuns aspectos do maravilhoso e do transcendente, transformando cangaceiros, malandros e jagunços em heróis e em heroísmo qualquer manifestação de oposição ao prosaísmo da vida; em decorrência disso, constroem na cosmovisão ingênua uma forma distorcida de interpretação da realidade e, na medida em que, para a personagem, as histórias adquirem o aspecto de “verdade”, suas ações e decisões futuras serão influenciadas a partir dessa compreensão.

Em um esquema metalinguístico de composição, é possível perceber, então, que no romance, a luta à qual se lançará a personagem reproduz essa mesma perspectiva: a luta diária pela sobrevivência, imposta pelas contradições de uma sociedade desigual, influenciada pelo heroísmo cantado nos contos e cantigas populares, próprio da literatura de cordel, da qual os folhetos de abc são representativos, com grande inspiração no herói da epopeia. A busca inicial que o narrador impõe à personagem não tem qualquer relação com a transformação do trabalhador em herói, mas com a construção de um herói a partir de elementos do indivíduo pobre que, inclusive, nega e combate o universo do trabalho. As lutas de Antônio Balduino podem ser resumidas, então, como a soma de sua revolta instintiva com o heroísmo aprendido nas histórias que ouviu em sua comunidade. Não à toa, esse aprendizado será questionado e sua eficácia será negada pelo protagonista ao fim do livro. Por essa razão, a primeira jornada de Balduino adquire mesmo um caráter antirrevolucionário, pois é contrária à educação e ao trabalho, como forma de emancipação. É nesse sentido que se estabelece o caráter metalinguístico do romance: um livro de lutas e histórias estruturado em lutas e histórias iguais ou similares.

Para reforçar, no nível estrutural do romance, a ideia do nascimento de uma personalidade que se desenvolve de forma dinâmica, resultando em uma nova criatura, a aventura de Antônio Balduino rumo à proletarização e à militância consciente é

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 35.

delimitada, contraditoriamente, por dois acontecimentos vinculados à perda e à morte que dividem a jornada heroica em duas partes distintas. A primeira parte está circunscrita entre os eventos que desencadeiam a loucura e a morte de sua tia Luiza e aqueles relacionados ao declínio social e à morte de Lindinalva, o amor impossível do protagonista. O fim reservado à tia inaugura propriamente a aventura, pois com ele vêm a partida da personagem do lugar de origem e a penetração no universo do desconhecido, o que resultará, futuramente, no surgimento do herói-malandro: “Só então o negrinho compreendeu que estava separado do morro, que o haviam arrancado do lugar onde nascera e se criara, onde aprendera tanta coisa, e que o haviam jogado, a ele, o mais livre dos moleques do morro, na casa de um senhor”<sup>265</sup>. A morte de Lindinalva, por sua vez, assinala o fim da malandragem e o nascimento do herói-proletário, pois proporciona o ingresso definitivo no mundo do trabalho que será responsável pela formação de uma consciência crítica que suplantará a consciência popular. A relação entre as mortes das únicas mulheres que Balduino amou e as substanciais mudanças que formam o seu caráter parecem fazer parte de uma estratégia narrativa do narrador que busca chamar a atenção para a ausência da figura materna, pois, como se sabe, a personagem nada sabia a respeito da mãe.

#### **4.1.1. O herói popular**

A fase que diz respeito ao primeiro estágio da jornada heroica apresenta uma patente aproximação aos valores constitutivos da tradição popular, adaptados às estruturas da tradição da narrativa ocidental, de caráter mais abrangente, para encontrar correspondência em alguns componentes, como o mito e a religiosidade. De uma perspectiva histórica do processo de formação romanesca, o retorno a temas que já haviam sido superados pelo romance moderno confere à obra uma aparência de “lugar intermediário”, na medida em que há a estetização de elementos próprios do arcaico e da modernidade, os quais aparecem na narrativa interrelacionados propositalmente. Como será discutido na parte da análise que trata da conversão da personagem à militância política, é possível sugerir que esse movimento, indique, ao fim da obra, que a vanguarda revolucionária, representada aqui pela modernidade intelectual e ideológica, deve se

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 54.

sobrepôr à alienação que reside nas manifestações populares que, embora possua um aspecto combativo, encontram-se desarticuladas e sem orientação política. Entretanto, ainda que faça uso de elementos constitutivos do universo mítico-popular, a obra se relaciona diretamente à tradição romanesca, pois, na forma como o arcaico surge configurado esteticamente no romance, o reconhecimento das contradições da sociedade capitalista surge acompanhado pelo fato de que a negação à articulação desse sistema assume o formato de protesto social travestido de banditismo, religiosidade e malandragem, em oposição direta à violência e às injustiças institucionalizadas. O cruzamento dessas relações já aparece claramente definido no capítulo “Infância remota”, no qual é apresentado o início da vida do protagonista no Morro do Capa-Negro. Diz o narrador:

Sua tia Luíza fora-lhe pai e mãe. De seu pai Antônio Balduíno apenas sabia que se chamava Valentim, que fora jagunço de Antônio Conselheiro quando rapazola, que amava as negras que encontrava a cada passo, que bebia muito, bebia valentemente e que morreu debaixo de um bonde num dia de farra grossa. (...) Ela concluía sempre:

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

Antônio Balduíno ouvia calado e fazia do pai um herói. (...) Tentava às vezes reconstituir a vida de seu pai com os pedaços de aventuras que ouvia a velha Luísa contar. A imaginação se perdia logo em atos de coragem heroica. (...) Tudo o que ouvia contar de grande e rocambolesco julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa melhor.<sup>266</sup>

Ao se afastar da perspectiva analítica que trata dos problemas sociais de forma crítica, o narrador assume a postura do contador de histórias e encena papel semelhante ao desempenhado pelos narradores de histórias populares. Da mesma forma que Luíza conta para o sobrinho, com o verniz de heroísmo, os feitos controversos do irmão, o narrador conta para o leitor as peripécias do seu herói, utilizando dicção parecida; no primeiro caso, no entanto, trata-se de uma forma autêntica de narrativa, própria da tradição oral, enquanto no segundo, há a apropriação que passa pelo filtro da mediação e da adaptação estética. Nesse sentido, a primeira parte do romance adquire mesmo feições de metalinguagem, por reproduzir em sua estrutura elementos utilizados pelo autor como referência e inspiração. Sob esse ângulo, a relação estabelecida pelo narrador entre o protagonista e a figura paterna recupera a ideia que Campbell chama de *sintonia com o*

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, p.17-18.

*pai*, momento da jornada em que o herói busca aproximação e reconhecimento na autoridade que reside no genitor. Para o Balduíno criança, a imagem do pai surge materializada no indivíduo que apesar de todas as dificuldades conseguiu vencer as provações e alcançou a recompensa, ao ser alçado ao posto de jagunço de Antônio Conselheiro algo que, no imaginário infantil, possui elevada conceituação. Ainda que Balduíno não tenha experimentado a convivência e a relação afetiva com o pai, a imagem deste desempenha o papel do “sacerdote iniciador, por meio do qual o jovem se faz sua passagem para o mundo mais amplo”<sup>267</sup>. O narrador, então, revestido da diegese própria das formas ficcionais populares, estrutura a relação pai/filho em um plano no qual a descrição de Valentim se desloca dos fatos apresentados por Luíza em direção à imagética infantil, em um movimento que parte do material para valorizar o simbólico. As características do pai que chegam ao conhecimento de Antônio Balduíno – e que serão reutilizadas pelo narrador no processo de composição do protagonista – aparecem aquilatadas a partir de uma perspectiva heroica: valentia (fora jagunço de Antônio Conselheiro), galanteio (amava as negras que encontrava a cada passo), malandragem como marca distintiva (brigão e cachaceiro). O menino, então, com os pedaços dessas informações, positiva a imagem paterna, maximizando os atributos percebidos, para transformá-lo em herói. Essa perspectiva, que no fragmento acima é descrita como uma digressão do narrador a respeito do fato narrado, é realçada por meio do diálogo em uma cena em que Balduíno brinca com as outras crianças do morro:

Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem queria ser, ele, que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.

– Quero ser meu pai...

Os outros faziam pouco:

– O que foi que teu pai fez?

– Muita coisa.

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

– Ele suspendeu um caminhão...

– Um caminhão?

– E carregado.

– Quem foi que viu, Baldo?

– Minha tia viu... Pergunte a ela. E se não gostou diga ou dê seu jeito. Várias vezes brigou pela memória heroica do pai que não conhecera. Em verdade ele brigava pelo pai que imaginava, aquele que amaria se conhecesse. Da mãe, Antônio Balduíno não sabia nada.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> *Op. cit.*, p.133.

<sup>268</sup> *Op. cit.*, p.18.

A fantasia infantil que alimenta os jogos e as brincadeiras de faz-de-conta justifica, no fragmento, o exagero com que o indivíduo comum é transformado em herói no imaginário da criança. Assim, em um movimento que indica uma incorporação não apenas da figura paterna, mas também da imagem invencível do herói, Balduino interpreta simultaneamente esses papéis, indicando o grau máximo de identificação, pois, nesse universo lúdico, ele não *deseja ser*; de fato, *é*, a figura do pai-herói. Essa perspectiva de representação, que será reproduzida em quase toda a obra com referenciais diversos, será ratificada ao longo da jornada do protagonista, na medida em que a positividade do caráter é a principal característica que o narrador deseja imputar à personagem, assumindo, por vezes, uma postura autoritária para garantir a manutenção dessa condição heroica. A fim de alcançar esse objetivo, na esteira da perspectiva metalinguística de composição, o narrador propõe a caracterização de Antônio Balduino segundo os mesmos moldes que este constrói a imagem do pai: a partir de uma positividade excessiva que está presente nas personagens das grandes narrativas épicas e da literatura popular, amparada em elementos como coragem e astúcia para enfrentar os desafios. De fato, em *Jubiabá*, essa relação não é casual, uma vez que o Balduino adulto possui grandes semelhanças com Valentim. No excerto analisado, a supervalorização do caráter heroico, que flerta com a inverossimilhança, suscita a dúvida dos companheiros, obrigando a personagem a reivindicar a consistência dos fatos narrados, a partir da alegação de que existe uma testemunha ocular que poderia ratificar o que foi dito: “Minha tia viu... Pergunte a ela”. Uma vez que essa estratégia, muito comum na literatura de cordel e nos relatos orais, será utilizada sempre que o procedimento narrativo envolver Antônio Balduino em acontecimentos que guardam aproximação com o absurdo e com o maravilhoso, cuja legitimidade é passível de contestação – inclusive em um dos momentos em que, já convertido em proletário militante, discursa para os outros trabalhadores –, parece haver aqui uma conscientização do autor quanto ao fato de que os eventos narrados que dizem respeito à singularidade do herói não encontram correspondência no mundo real. Diante disso, é possível afirmar que o heroísmo da personagem é definido a partir da reunião de características buscadas em fontes do imaginário e da literatura popular e épica, sem que o compromisso com a verossimilhança e com a realidade social sejam abandonados por completo, em uma tentativa de adequação entre o plano da imaginação e o plano da realidade. Assim, todos os feitos de Antônio Balduino até a sua conversão à militância proletária passarão pelo filtro dessa composição, que conta com o predomínio do



simbólico, uma vez que há aqui o interesse pela construção do herói, associada à literatura de cordel.

A “viagem” a ser enfrentada guarda em seu bojo as fases da vida do protagonista e obedece a um esquema de composição em cuja base reside o caráter singular do herói que, por essa razão, localiza-se em um nível acima das demais personagens, limitadas à reprodução de comportamentos medianos e triviais. Como afirma Campbell: “Sempre houve uma tendência no sentido de dotar o herói de poderes extraordinários desde o momento em que nasceu ou mesmo desde o momento em que foi concebido. Toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante”<sup>269</sup>. A distinção heroica conferida a Antônio Balduino, responsável pela singularização da sua caracterização, é realçada pelas características dos heróis dos folhetos de abc, cuja função principal é, conforme informa Liêdo Maranhão, discorrer “sobre a vida de ‘homens ilustres’”<sup>270</sup>. A consciência que o protagonista possui a respeito do privilégio que reside nessa condição é apresentada ao leitor mediante o discurso indireto: “E antes de ter dez anos ele jurou a si mesmo que um dia havia de ser cantado num abc, e as suas aventuras seriam relatadas e ouvidas com admiração por outros homens, em outros morros”<sup>271</sup>.

Conforme pode ser observado, o caráter especial de Balduino já aparece configurado na infância, o que pode ser confirmado na influência que exerce sobre os outros meninos do morro: “Cedo chefiou os demais garotos do morro, mesmo os bem mais velhos do que ele. Era imaginoso e tinha coragem como nenhum. Sua mão era certa na pontaria do bodoque e seus olhos faiscavam nas brigas. Brincava de quadrilha. Era sempre o chefe”<sup>272</sup>. Como atributo distintivo, a disposição natural para a liderança manifestada nas brincadeiras da infância acompanhará a personagem ao longo de toda a obra. Já na vida adulta, o narrador evidencia outras qualidades que fazem do protagonista um herói prodigioso e Balduino passa, então, a se encaixar no padrão identificado no caráter do herói universal; torna-se, assim, líder, amante, guerreiro e redentor.

Avançando em seu projeto de construção do herói popular, o narrador passa, então, a estruturar os estágios da vida da personagem. A saída do morro após a doença da tia é o ponto de partida para que as façanhas empreendidas possam assumir uma

---

<sup>269</sup> *Op. cit.*, p.311

<sup>270</sup> MARANHÃO, Liêdo. *Classificação popular da literatura de cordel*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2015, p. 84

<sup>271</sup> *Op. cit.*, p.34.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p.18.

natureza formativa. Os três anos que passou na casa do comendador, pajeando em troca de proteção, alimento e moradia, funcionam como uma espécie de prólogo da revolta contra as injustiças sociais que ele performará no futuro. A subserviência contida na função exercida contraria a natureza de Balduíno que, conforme visto anteriormente, recusa-se a interpretar, nessa encenação, o papel mais baixo da escala social; entretanto, nesse novo cenário, há a presença de Lindinalva, que será a razão pela qual a personagem decide se submeter àquela situação: “Ficou espiando a casa, pensando na fuga. Mas como Lindinalva veio chamá-lo para brincarem, ele se esqueceu de fugir. (...) Ficaram amigos desde aquele dia”<sup>273</sup>. Esse período, que pode ser considerado uma fase intermediária entre a infância e a adolescência, representa a primeira grande provação que o herói deve enfrentar, após a saída de sua comunidade. Para enfatizar essas experiências, o narrador introduz novos elementos complicadores, a fim de movimentar a narrativa:

Depois vieram os aborrecimentos. Foi pegado fumando, tomou uma surra da cozinheira. Revoltou-se. Da tia ele não se importava de apanhar. Mas da cozinheira não. Também quando soltava palavrões, e os soltava a cada momento, Amélia dava-lhe um tapa na boca com toda força. Ele foi ficando com ódio daquela portuguesa de cabelos compridos (...). No entanto o comendador era bom para ele. Até o botou na escola pública (...). Antônio Balduíno chefiou as malandragens que os alunos da escola fizeram naquele ano. Cedo foi expulso como incorrigível. Amélia disse a Dona Maria:

– Negro é uma raça que só serve para ser escravo. Negro não nasceu para saber.

Mas Antônio Balduíno já sabia o suficiente. Já sabia ler perfeitamente um abc de qualquer dos cangaceiros célebres e os crimes que os jornais noticiavam.<sup>274</sup>

Para dar forma a essa fase da vida da personagem, o narrador utiliza novamente a oposição derivada da comparação como uma das linhas de força que estruturam a narrativa. Se, no capítulo anterior, o narrador faz uma análise crítica das divergências que separam esses estratos sociais, nesse momento, é mostrado ao leitor como essas diferenças funcionam na prática. A forma como o narrador articula essa oposição no desenvolvimento da narrativa sublinha as marcas do processo de composição utilizado, que permeiam as divergências entre as classes sociais e permite que o conflito seja apreendido também a partir de uma perspectiva racial. Os “aborrecimentos”, aos quais se refere o narrador, são derivados do estranhamento que se instaura no ambiente quando as

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, p.54.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p.53-54.

pontas da *simetria da desigualdade* se tocam e são submetidas a uma convivência forçada. A representação do ato de fumar escondido, dos palavrões e das malandragens praticadas na escola, como ações atribuídas a uma classe social empobrecida e marginalizada, contrapõe-se diretamente à representação dos atos de civilidade e decência, incentivados pela moral da sociedade burguesa. A tensão entre essas duas forças narrativas, costurada pelo narrador a fim de reforçar a natureza heroica do protagonista reside, portanto, no fato de que o modo de vida de Balduino, menino preto, nascido e criado no morro, não encontra correspondência na tradição patriarcal que coordena os costumes da casa da Travessa Zumbi dos Palmares, o que provoca o choque e evidencia o distanciamento que separa esses polos – o que, como será visto adiante, constitui uma das grandes ironias do romancista, na medida em que a tragédia social protagonizada por Lindinalva está integralmente associada à prodigalidade e à falta de decoro do pai comendador.

Entretanto, contrariando o procedimento estereotipado com que divide as classes sociais nos romances anteriores, aqui, o autor designa a um trabalhador a função de atuar como principal agente do conflito. O comendador, a esposa e Lindinalva, representantes das camadas altas, aparecem, nesse momento, como meros elementos figurativos. A oposição que movimentava a narrativa se dá entre Amélia e Antônio Balduino, indivíduos que pertencem à mesma classe social e experimentam, portanto, a mesma condição de exploração. A vantagem que Amélia julga possuir em relação a Balduino deriva do fato de ser uma mulher branca, porém, uma vez que também ela ocupa a condição de trabalhadora, esse “privilegio” possui um efeito passageiro e não apresenta qualquer garantia. Reproduzindo um costume herdado da sociedade escravocrata que explora o trabalhador doméstico, ao mesmo tempo que lhe confere status de “membro da família” para suavizar a exploração, a real situação de Amélia é melhor compreendida à medida que avança a narrativa: “Amélia envelhecia na cozinha”<sup>275</sup>; “Fora pai e mãe para Lindinalva. (...) Quando Lindinalva dera à luz fora Amélia quem a ajudara. Abandonara o emprego para vir ficar com a menina (...). Fora dela o dinheiro para o parto, ela fora enfermeira dedicada e boa”<sup>276</sup>. Assim, a trajetória de Amélia pode ser sintetizada no desgaste provocado pelo trabalho dedicado à família e na autoanulação, uma vez que sua vida inteira é marcada pelo aspecto servil contido em sua devoção pela filha dos patrões. Confirmada a exploração, o que justifica, então, a falta de identificação de classe por parte da cozinheira? Da aparente posição intermediária que ocupa, Amélia se

---

<sup>275</sup> *Ibidem*, p.262.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p.264.

identifica mais com as classes superiores, a quem julga dever lealdade e subserviência, mesmo reconhecendo que dificilmente será integrada a esse meio. Por conta dessa identificação, é para os membros dessa classe social que a personagem direciona não apenas o tempo e a juventude, mas também os afetos, o que a impede de reconhecer traços de complexidade em alguém que está em uma situação inferior à dela. Além disso, há a questão racial, proeminente no desenvolvimento do romance. O ódio da cozinheira de origem portuguesa, motivado pelo racismo, chega mesmo a impingir, nessa parte da obra, a violência do período escravocrata, perpetrada contra os negros sob a roupagem civilizatória do discurso corretivo, mas que na realidade apenas escondia a desumanização característica desse sistema: “(...) diariamente fazia queixa a Dona Maria das ‘molecagens deste negro sujo’ e lhe dava, às escondidas, surras ferozes”<sup>277</sup>. Embora seja possível pensar que a nacionalidade da personagem confere um peso considerável ao seu comportamento, não se pode deixar de considerar que a sua caracterização indica um passo importante do autor no que diz respeito à representação de membros da classe popular. Conforme pode ser verificado nas palavras do narrador, Amélia não era de todo ruim: “Na cozinha Amélia fez uns pratos bem avantajados para eles. E ficaram comendo os três enquanto Augusta contava à cozinheira a história de Antônio Balduino com grande comoção. A cozinheira limpava as lágrimas no avental e Antônio Balduino, quando ouviu falar na loucura da tia, deixou de comer para soluçar”<sup>278</sup>. Se o primeiro encontro entre Amélia e Balduino é marcado pela identificação da portuguesa à dor do menino que sofre por ter sido separado do único membro de sua família, na maior parte de todos os outros momentos de convivência predomina o estranhamento e a repulsão. Há na caracterização de Amélia, portanto, uma complexidade que raramente é vista nas personagens secundárias dos romances anteriores, em que aos pobres e remediados é dada a roupagem da solidariedade e do companheirismo, tão somente porque pertencem a essa classe social. De fato, a relação problemática com Amélia é tão significativa para Antônio Balduino que, anos depois, o narrador confessa, por meio do discurso indireto livre: “Toda vez que ele pensa em mulher ruim se lembra de Amélia, a empregada da casa do comendador. Amélia mentia cinicamente, com a mesma cara de quem está a dizer a maior verdade do mundo”<sup>279</sup>. A utilização do método comparativo, então, funciona como um artifício encontrado pelo narrador para avançar em seu processo positivo de

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p.55.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p.236.

caracterização do herói, ao mesmo tempo que realça a negatividade da classe burguesa e as contradições da classe trabalhadora.

O fim dessa fase da vida da personagem é marcado pela fuga da casa do comendador, em decorrência do rompimento da relação estabelecida com a família branca, provocado por uma acusação de Amélia envolvendo Lindinalva. A mentira gera uma reação violenta do pai da moça que aplica em Balduíno “uma surra medonha que o deixou estendido”<sup>280</sup>. Traduzindo o sentimento de injustiça e de decepção experimentado pela personagem, diz o narrador: “Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava passou a odiá-los e com eles a todos os outros”<sup>281</sup>. A postura melodramática que valoriza os sentimentos do protagonista funciona ainda como o indicativo que valoriza a revolta como combustível que faz a narrativa avançar. A reação da família diante da intriga costurada pela cozinheira traz para o nível das relações privadas a situação de injustiça para a qual o narrador já havia chamado a atenção ao tratar da hierarquia socioeconômica do mundo do trabalho. A decepção de Antônio Balduíno, ao experimentar de perto essa realidade no ambiente privado e familiar, postula quão frágil é a camada que reveste a natureza dessas relações, uma vez que evidencia a incompatibilidade que há entre a postura de superioridade do comendador, que pressupõe as falhas de caráter do menino negro e pobre que precisa de seu favor para alcançar a emancipação, e a integridade do protagonista que, sujeito à autoridade do homem rico, silencia frente à injustiça, uma vez que não possui voz nesse ambiente. A fuga e a rua se revelam, dessa forma, como única possibilidade de protesto contra a violência e as humilhações travestidas de benfeitoria social, no seio de uma família branca.

Os anos em que viveu na rua, em companhia de outros meninos, operam no caráter do protagonista uma considerável transformação e funcionam como um estágio preparatório para a vida adulta, pois é nessa fase que o sentido épico de peripécias e aventuras começa a ser delineado, segundo a perspectiva do herói-malandro. Para dar conta da arquitetura formal desse espaço-tempo, o narrador recupera a inventividade da imagética infantil e decupa o fluxo narrativo a partir de um movimento que sobrepõe o plano do simbólico ao plano do material, a fim de humanizar a realidade de vulnerabilidade em que vivem as crianças em situação de rua, enquanto aquilata essa

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, p.59.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p.59.

situação sob o ponto de vista do universo imaginário e heroico próprio das fantasias infantis:

Antônio Balduino agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai de santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade. (...) Só ele é dono da cidade porque só ele a conhece toda, sabe de todos os seus segredos, vagabundeou em todas as suas ruas, se meteu em quanto barulho, em quanto desastre aconteceu na sua cidade. Ele fiscaliza a vida da cidade que lhe pertence. Esse é o seu emprego. (...) Come a comida dos restaurantes mais caros, anda nos automóveis mais luxuosos, mora nos mais novos arranha-céus. E pode se mudar a qualquer momento. E como é dono da cidade não paga a comida, nem o automóvel, nem o apartamento. (...) Os homens que passam não sabem disso, com certeza. (...) As mulheres elegantes, que lhe dão um níquel, o evitam, para não se sujarem ao seu contato. Mas na verdade o negro Antônio Balduino é o imperador da cidade negra da Bahia. Um imperador de quinze anos, risonho e vagabundo. Talvez nem o próprio Antônio Balduino o saiba. (...) Traz um boné em cima dos olhos e fuma um cigarro barato. Uma calça de casimira preta rasgada e cheia de manchas, e um paletó enorme, herdado de alguém muito mais alto que ele, paletó que no inverno é travesseiro e sobretudo, tal é a vestimenta do imperador da cidade. E aqueles outros negros que o rodeiam são seus súditos mais queridos, a sua guarda de honra. Guarda que não tem farda especial, veste trapos, calça chinelos abandonados nas latas do lixo, mas que sabe lutar como nenhuma outra guarda do mundo.<sup>282</sup>

Na elaboração literária da condição de uma criança em situação de vulnerabilidade social, a perspectiva adotada pelo narrador, transitando entre o simbólico e o real, remete às estratégias utilizadas na elaboração das brincadeiras infantis de faz-de-conta em que o jogador representa um papel que, na maioria das vezes, aproxima-se do heroísmo do universo mítico e foge da realidade cotidiana. A identificação com a matéria narrada reforça ainda o esquema metalinguístico que contribui para a estruturação do romance, porque reproduz, nesse capítulo, a encenação dentro de outra encenação, conduzida pelo narrador do mesmo nível em que se encontram as personagens, de modo que se tem a impressão de que, por se colocar dentro dessa realidade, também ele faz parte do jogo. No plano simbólico estabelecido, o mendigo é transformado em imperador, segundo a concepção lúdica das histórias infantis, o que sugere a compreensão do narrador de que, apesar de toda a violência a que estão submetidas, as personagens ainda mantêm os

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, p.61-62.

atributos que fazem delas crianças<sup>283</sup>. Por outro lado, a postura crítica do narrador sustenta a organização do plano material, o qual é manifestado na compreensão de que o “imperador e sua guarda pessoal” são, na verdade, moradores de rua que se utilizam da ética difusa da mendicância e da vadiagem para garantir a sobrevivência. O intercâmbio que há entre material e simbólico, no entanto, não apenas evidencia o engajamento social do autor ao se identificar à matéria tratada, mas também reforça as estruturas narrativas que sustentam o projeto de construção do herói popular – sobretudo o método comparativo e a metalinguagem –, na medida em que esse procedimento formal se conecta diretamente à mentalidade do protagonista quando, na primeira infância, fingia o heroísmo do pai nas brincadeiras infantis.

Assim, para dar forma a essa passagem da vida do herói, a voz narrativa assume um posicionamento ainda mais próximo da postura do contador de histórias e do narrador de aventuras, sem abandonar o ponto de vista conduzido pela comparação de pares antagônicos, com a finalidade de legitimar as estratégias narrativas utilizadas. Por essa razão, a representação da “grande aventura da liberdade”, que reside no plano do simbólico, é oposta diretamente à figuração da violência experimentada pela personagem durante a fase anterior, vivida na casa do comendador, que preenche o plano do real. No intercâmbio desses planos, a casa, o trabalho e a comida que recebia passam a ser, na verdade, extensão de uma prática exploradora que, para Balduino, associa-se à escravidão. Por essa razão, elementos constitutivos desse mundo “real”, como casa – que remete à família – e emprego – associado ao trabalho –, são interpretados pelo narrador a partir de referências relacionadas a dever e obrigação, simbolizadas aqui nas regras que determinam horários e padrões de comportamento, próprias dessas duas realidades. A decisão do protagonista, em trocar a “segurança” da casa pela liberdade das ruas, contesta,

---

<sup>283</sup> Diferentemente da forma com que sustenta a narração desse capítulo, no nível do simbólico, em *Capitães da Areia*, no significativo capítulo “As voltas do carrossel”, Jorge Amado materializa uma situação típica do universo infantil, para enfatizar a carência dos meninos de rua, em suas relações com o lúdico, a diversão e a inocência: “Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião neste momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara. E era uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade”. (AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.66)

de forma simbólica e irônica, do ponto de vista de um indivíduo preto e pobre, o valor que é dado a esses elementos. Nessa visão figurativa, a casa e o emprego, antes tratados como espaços de aprisionamento, pois estão relacionados à violência e à humilhação, agora são vistos sob a perspectiva da liberdade e da democratização: “Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la”. Ao elevar a personagem à condição de “dono da cidade”, opondo diretamente esse novo posto à figura do “filho pobre do morro”, o narrador indica uma forma de ocupação social dos espaços públicos urbanos, tradicionalmente negados ao indivíduo pobre que, empurrado para os espaços marginalizados, dos quais o morro é um exemplo, transita apenas temporariamente pelos locais alcançados pela modernização. Assim, na configuração narrativa sustentada pela permuta de experiências do herói entre planos diferentes, Antônio Balduino, que efetivamente não possui nada, é transformado pelo narrador, simbolicamente, em dono, proprietário e imperador.

A transição da mendicância à malandragem sublinha a passagem da adolescência para a vida adulta, marcando o início da experimentação efetiva da liberdade projetada pela personagem quando ainda morava no morro: “Antônio Balduino voltou ao Morro do Capa-Negro, e ficou malandreado com Zé Camarão, jogando capoeira, tocando violão nas festas, indo às macumbas de Jubiabá”<sup>284</sup>. Conquanto o retorno ao lugar de origem ainda não signifique o fim da jornada do herói, pois, nesse momento, o protagonista não experimentou uma mudança significativa que justifique a transformação do seu caráter, essa fase é útil para estabelecer mais firmemente a sua trajetória em direção ao universo popular. O ponto de vista narrativo que define a formalização dessa transição e do novo estágio da vida do protagonista segue a mesma orientação da fase anterior: a voz transigente do narrador que realça valores como coragem, valentia e bravura, envoltos em acontecimentos aventurecos. Essa postura condescendente do narrador, na medida em que se filia à estrutura composicional da literatura popular, objetifica a existência de Antônio Balduino e anula a complexidade de sua individualidade, fazendo dele um herói arquetípico, já que o foco narrativo seleciona apenas a exterioridade da personagem. Prova disso é que, se o ingresso na vida adulta ainda não evidencia uma mudança substancial no seu caráter, é mostrado, pelo menos, que houve uma evolução em seus atributos externos, os quais são bem aproveitados para a composição folhetinesca do

---

<sup>284</sup> *Ibidem*, p.84.



herói, pois, conforme aponta o narrador, aos dezoito anos, o discípulo já havia superado um de seus mestres:

Se no jogo da capoeira o negro Antônio Balduino fora o melhor discípulo de Zé Camarão, no violão cedo ele bateu o mestre e se tornou tão célebre quanto ele. Muitas vezes, quando andava pelas ruas da cidade nos seus passeios malandros, ele começava a bater no chapéu de palha uma música que inventava e ia cantando uma letra, tudo tirado da sua cabeça.<sup>285</sup>

Sustentado pelo princípio da revolta instintiva que promove a desordem, o procedimento de caracterização das personagens insiste em acentuar a insubmissão do comportamento do indivíduo marginalizado. Em função disso, na construção idealizada do narrador, à tradição do romance de aventuras são acrescentados elementos que elucidam o comportamento controverso de outros indivíduos que se encontram nessa condição. O fato de Zé Camarão corporificar os mesmos atributos com os quais o narrador constituiu Valentim promove a aproximação imediata entre o protagonista e o desordeiro, ainda na fase da infância: “Era por isso que ele gostava tanto de Zé Camarão, um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como malandro. Zé Camarão tinha duas grandes virtudes para Antônio Balduino: era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres”<sup>286</sup>. Tanto o pai imaginado quanto o mestre presentificado são marcados pelas relações contraditórias que residem no binômio trabalho/liberdade, em um esquema de repetição que define as suas posturas, cuja tipificação será também reproduzida por Balduino em seu próprio percurso. O retorno a esse modelo de relação confirma a forma como o narrador orienta o ponto de vista a respeito do desenvolvimento do herói popular: a superação do mestre, no terreno da malandragem, pode indicar, simbolicamente, a superação do pai, evidenciando a vitória do herói em mais uma provação rumo à maturidade, dentro do universo idealizado engendrado pela postura complacente do narrador. Diante da ausência da figura paterna, Zé Camarão se torna, então, a imagem masculina na qual Balduino busca as suas principais referências de comportamento. A relação discípulo-mestre é explicitada no plano da narrativa nos ensinamentos transmitidos e por meio da repetição de tramas envolvendo as duas personagens, destacando sempre as particularidades do discípulo

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p.22.

destinado a ultrapassar o mestre, em uma adaptação popular da relação de mentoria que há entre as personagens do romance proletário, como Colodino e Sergipano e Álvaro Lima e Linda, por exemplo.

No nível do enredo, o avanço do protagonista sobre os ensinamentos do mestre pode ser verificado na disputa com o soldado Osório pelo amor da donzela Maria dos Reis, do qual Balduíno sai vitorioso. Mas não é apenas o amor de Maria dos Reis que o herói recebe como espólio. A vitória sobre Osório garante o reconhecimento de seus atributos heroicos e inaugura uma fase marcada pela qualificação de suas habilidades “guerreiras”, a partir do ingresso no circuito das lutas profissionais, por meio de Luigi, treinador de boxe. A transferência de cenários, que promove Balduíno das ruas para o tablado, coroa, assim, o movimento de superação do mestre por seu discípulo, sinalizando um avanço importante em direção à transformação. De acordo com o caráter prodigioso do herói estabelecido pelo narrador, Antônio Balduíno vence todos os embates que disputa e se consagra campeão baiano, em uma performance equivalente à do herói invencível dos folhetos de abc, a quem devota admiração, em razão das histórias ouvidas. Entretanto, não obstante o reconhecimento e a valorização que a condição de lutador profissional proporciona para a personagem, essa nova experiência não opera uma transformação efetiva em sua vida, nem uma alteração substancial na voz narrativa, a qual segue monocórdica em todos os tempos da formação heroica da personagem:

Vicente deu uma entrevista aos jornais declarando que venceria no sexto round. (...) Houve muita aposta e Antônio Balduíno era o franco favorito. Antes do sexto round, Vicente dormia realmente no tablado e Baldo, o negro, era campeão baiano de todos os pesos. Concedeu a revanche a Vicente. Venceu novamente. Luigi andava feito maluco e só falava em vir para o Rio. Entabulara negociações com empresários da capital do país. Antônio Balduíno amava mulatas no areal, bebia na Lanterna dos Afogados, ia às macumbas de Jubiabá, ria nas ruas da cidade a sua gargalhada clara.<sup>287</sup>

Apesar da perceptível mudança que descortina para a vida de Balduíno novas possibilidades, o que ainda predomina em seu caráter é o estilo de vida descompromissado e alienado, entendido como expressão de liberdade e autonomia. Esse quadro é finalmente perturbado por um episódio de motivação individual, ao contrário dos eventos coletivos da literatura proletária que têm como função desarticular uma

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p.120.

situação estabelecida em favor da conversão ideológica. É a notícia do noivado de Lindinalva que atravessa a aparente tranquilidade de Antônio Balduino, comprometendo as estruturas de sua vida malandra. A desilusão provocada pela notícia do noivado acarreta a primeira derrota da personagem que, em decorrência disso, lança-se em uma busca consciente de autoconhecimento. A partir desse momento, à jornada heroica é acrescentada a aceitação da falibilidade do herói e, por essa razão, algumas características individuais e psicológicas começam a ser delineadas de forma mais apurada, postulando, assim, uma alteração expressiva também na voz do narrador.

#### **4.1.2. O cangaço: herói dos folhetos de abc**

Como visto, há, na arquitetura formal de *Jubiabá*, uma intersecção de temas de variadas origens, organizados de modo a conferir à concepção do protagonista os mesmos aspectos encontrados nos heróis das tradições narrativas e formalmente configurados por uma voz narrativa linear que busca sempre a positivação do protagonista. Integrando esse conjunto de referências, a imagem do cangaceiro e do jagunço surge de forma recorrente e inspiradora devido à excepcionalidade com que as ações dessa figura são interpretadas nas cantigas e na literatura de cordel, sobretudo, e nos folhetos de abc. Assim, o modo como o narrador caracteriza o protagonista faz com que o seu espírito combativo, que se lança instintivamente contra as injustiças, encontre perfeita correspondência nessa forma de representação. A aproximação a tipos controversos cuja natureza se equilibra entre o heroísmo e a criminalidade se manifesta, na personagem, não como um estilo de vida baseado na simples aversão ao trabalho, mas como forma de protesto contra aquilo que é reconhecido como exploração e desigualdade: “– Negro ainda é escravo e branco também – atalhou um homem magro que trabalhava no cais. – Todo pobre é ainda escravo. Escravidão ainda não acabou. Os negros, os mulatos, os brancos baixaram a cabeça. Só Antônio Balduino ficou com a cabeça erguida. Ele não ia ser escravo”<sup>288</sup>. No que diz respeito às relações com o universo transgressor do cangaço, a construção dessa personalidade revoltada é feita, na narrativa, a partir do reconhecimento do caráter distinto do cangaceiro, manifestado em seus atos de rebeldia em resposta à violência perpetrada pelas autoridades e pelos proprietários rurais. Essas relações são estabelecidas

---

<sup>288</sup> *Ibidem*, p.42.

apenas como referencial e identificação, por meio de menções feitas pelo narrador ou na contação de histórias; Antônio Balduino, não experimenta, portanto, essa condição de forma direta.

A representação do cangaceiro, associada à ideia de virtude e excepcionalidade, surge pela primeira vez na narrativa em forma de abc, cantado por Zé Camarão, em uma das reuniões comunitárias no Morro do Capa-Negro. O herói homenageado é o negro Lucas da Feira, uma das personagens mais proeminentes da literatura de cordel, pertencente ao chamado “ciclo heroico do cangaço”<sup>289</sup>:

Mas cantava muitas, tiranas, cocos, sambas, cantigas saudosas, canções  
tristes que enchiam os olhos d’água, e abc’s aventureiros que deliciavam  
Antônio Balduino:

*Adeus Saco do Limão  
lugar onde eu nasci.  
Eu vou preso pra Bahia  
levo saudades de ti.*

Era o abc do cangaceiro Lucas da Feira, um dos heróis prediletos de  
Antônio Balduino:

*Entusiasmado eu carreguei  
pompa e muita grandeza  
pois no meu rancho eu tinha  
bote de rapé à princesa.*

*Fui preso para a Bahia  
fizeram grande função.  
Mas eu descí a cavalo  
e os guardas de pés no chão.*

Faziam comentários baixinho:

- Foi um danado esse Lucas.
- Dizque tinha uma pontaria cruel.
- Dizque era um homem bom...
- Bom?
- Só roubava rico... Pra ir buscar o dinheiro dos pobres...

*Homem pobre nunca roubei*

---

<sup>289</sup> De acordo com Ronald Daus, “o núcleo significativo do ciclo dos cangaceiros pode ser reencontrado em três grandes ciclos da poesia popular, cada um com modificações não essenciais: no Grande Ciclo das Histórias de Amor (ciclo das histórias de amor de parceiros não casados), no Grande Ciclo das Histórias Fabulosas (ciclo das histórias fantásticas e lendas) e no Grande Ciclo Heroico. A delimitação deste grupo de folhetos em relação aos outros é difícil de levar a cabo: às vezes, os respectivos protagonistas reúnem entre si elementos heroicos e fantásticos, ou são amantes também em textos em que prevalece o heroico. As mais estreitas relações são as que existem entre histórias de amor e histórias fabulosas” (DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p.78).

*pois não tinha o que roubar  
mas os ricos de carteira  
a nenhum deixei escapar.*

– Não tava dizendo?  
– Macho bom de verdade.

*Mulatas de bom cabelo  
cabrinhas de boa cor  
crioulinhas só por debique  
branquinhas não me escapou.*<sup>290</sup>

Lucas Evangelista dos Santos, o Lucas da Feira, foi um indivíduo escravizado que viveu na cidade de Feira de Santana na primeira metade do século XIX<sup>291</sup>. Sua história controversa de banditismo e revolta contra a escravidão entrou para o imaginário popular travestida de valentia e coragem, servindo de modelo e inspiração para os poetas cordelistas. Nesse sentido, as características heroicas atribuídas a ele e adaptadas à realidade de Antônio Balduino reafirmam não apenas a profunda identificação que há entre essas duas personagens, mas também a intenção do autor de aproximar o seu herói a uma figura já bastante conhecida entre as camadas populares, o que é feito por meio da reprodução, ao longo da obra, das cantigas na forma como elas aparecem nos folhetos de cordel. A autoria do abc cantado por Zé Camarão, por exemplo, é atribuída mesmo a Lucas da Feira, fato que confirma a valorização da literatura popular<sup>292</sup> pelo autor na obra, além de evidenciar a incorporação de outros materiais, não eruditos, que entram para a composição sem passar por uma reformulação. Sob esse ângulo, o esquema apoiado na repetição que estrutura o caráter metalinguístico da composição favorece a coerência do processo de formação do protagonista, na medida em que, nesse caso, mediante a repetição, personagens de mesma natureza se interrelacionam de modo dependente e circular. Seguindo esse esquema, portanto, o narrador cria um quadro em que o herói Lucas da Feira é cantado pelo herói Zé Camarão para inspirar Antônio Balduino que, por sua vez, também será transformado em um herói, possuidor das mesmas qualidades discutíveis dos “bandoleiros do sertão”, como também são conhecidos os cangaceiros. Essa situação, reveladora dos problemas estruturais que atravessam a sociedade brasileira

---

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.24-25.

<sup>291</sup> LIMA, Zelia Jesus de. *Lucas Evangelista, o Lucas da Feira: Estudo sobre a rebeldia escrava em Feira de Santana, 1807-1849*. Dissertação de Mestrado.

<sup>292</sup> Versos atribuídos, em quadras, a Lucas da Feira e adaptados em sextilhas por Rodolfo Coelho Cavalcante. (*ABC de Lucas da Feira*. Literatura de Cordel – nº 1378. Salvador, sem data. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=46521>).

e que dizem respeito à ausência de democratização da educação e da cultura, é apreendida pelo narrador ainda na fase da infância da personagem:

Gostava também de ouvir os homens contar casos de Antônio Silvino e Lucas da Feira. Nestas noites não ia brincar. Uma vez perguntaram:  
– Quando você crescer o que é que vai ser?  
Ele respondeu prontamente:  
– Jagunço...  
Não sabia de carreira mais bela e mais nobre, carreira que requeresse mais virtudes, saber atirar e ter coragem.  
– Você precisa é de ir para a escola – diziam.  
Ele perguntava a si mesmo para quê.<sup>293</sup>

É possível que, dentro do universo da representação proposto pelo romancista, a polarização entre o jaguncismo e a educação formal reproduzida na fala de uma criança que habita na periferia revele as razões que justificam a sua identificação ao jagunço, o qual assume, na leitura idealizada da literatura popular que o narrador toma como empréstimo, a face do herói justiceiro, popularizado nas músicas, nas cantigas, nos folhetos e nas histórias transmitidas oralmente, alcançando, assim, o lugar do mito, em sua forma humana e ao mesmo tempo transcendental. A menção ao cangaço, então, é um dos recursos estéticos do qual lança mão o narrador para justificar o comportamento insubmisso do protagonista, enquanto revela as contradições sociais que alimentam esse comportamento: na medida em que o registro histórico oficial que trata, por exemplo, da vida de Lucas da Feira de forma objetiva, e supostamente imparcial, não é acessível aos moradores do Morro do Capa-Negro, as personagens só podem ser informadas a seu respeito por meio de fontes de natureza fictícia, como os folhetos de abc, as quais estão fundamentadas em uma perspectiva idealizada. Por essa razão, a representação do cangaceiro chega à população envolta em um espectro de excepcionalidade, com a finalidade de angariar respeito e admiração, uma vez que, por se dedicar ao enfrentamento das forças opressoras, materializadas na imagem do Estado e dos grandes proprietários rurais, essa figura passa a ser vista como a vingadora dos injustiçados. É exatamente nesse ponto que ocorre a identificação, pois Antônio Balduino enxerga no combate às normas instituídas, das quais já se encontra apartado, não só uma manifestação de coragem, mas também uma forma de justiça social coletiva. A imagem de justiceiro do cangaceiro, no entanto, da forma como aparece na literatura de cordel, é problematizada por Luiz Bernardo Pericás que, após confrontar vários dados e estudos historiográficos a

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, p.20.

respeito do tema, afirma que o cangaço, compreendido como um fenômeno social controverso, não poder ser reduzido a estatutos maniqueístas e dicotômicos. A começar pela classe de origem a que pertenciam muitos dos chefes e membros, as diferenças entre eles e a maioria dos sertanejos pobres iam desde as motivações para ingressar no cangaço até às relações estabelecidas com as autoridades<sup>294</sup>. Diz o historiador:

Na prática, o que se pode perceber é que havia um comportamento parecido com os dos próprios coronéis, que agiam de forma paternalista com aqueles que eram considerados *seus* pobres, com aqueles que habitavam ao seu redor e que os auxiliavam de alguma maneira. (...) Ou seja, *na maioria dos casos*, em especial a partir da atuação de Lampião, não se pode dizer que tenha havido qualquer identidade de classe entre os cangaceiros e a população mais humilde. Em realidade, os bandidos costumavam defender seus interesses *pessoais*, mediante o uso da violência, indistinta e indiscriminadamente, buscando manter vínculos com “protetores” poderosos, o que poderia resultar, inclusive, em agressões contra o próprio “povo”.<sup>295</sup>

Sob esse ângulo, o discurso do “cangaceiro vingador dos pobres”, tal qual aparece no ciclo heroico da literatura de cordel, fornece uma brecha para uma maior elucidação acerca do fenômeno do cangaço, compreendido em *Jubiabá* como manifestação da revolta popular transfigurada em protesto social. Nesse sentido, a abordagem do problema sob a perspectiva objetivista dos estudos historiográficos coloca a história oficial e a literatura popular em lugares opostos e confirma a verossimilhança do romance, uma vez que, Antônio Balduino e os demais moradores do morro, alijados da oficialidade cultural e educacional, só podem ter acesso a essas histórias por meio da expressões artísticas

---

<sup>294</sup> Em seu livro *Cangaceiros – ensaios de interpretação histórica*, Pericás investiga a origem dos chefes do cangaço mais conhecidos e constata que muitos deles estavam mais próximos dos grandes proprietários e da elite rural do que das classes pobres. Sobre Jesuíno Brilhante, o historiador afirma que “era fazendeiro, possuidor de ‘recursos’ de lavoura e de gado. Este exímio vaqueiro e ativo comboieiro foi descrito por alguns como dono de imóveis e semoventes, que tinha propriedade e moradia. Brilhante estudara nas escolas de Porta Alegre e do Martins, o que mostra que tinha certo grau de instrução, e tinha renda suficiente para manter mulher e filhos. Afinal de contas, era até mesmo senhor de escravos” (PERICÁS, Luiz Bernardo. *Cangaceiros – ensaios de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p.33). Antônio Silvino, outro cangaceiro de fama reconhecida é descrito como membro de uma “respeitável família de fazendeiros (que chegara a possuir uma dúzia de escravos) (...), era amigo íntimo de vários chefes políticos, senhores de engenho e ‘coronéis’, convivia com autoridades judiciais e até mesmo chegava a jogar bilhar com promotores públicos” (*idem*). Por fim, a respeito de Virgulino Ferreira, o Lampião, é apresentado o seguinte registro: “Até mesmo a família de Lampião, ainda que certamente mais modesta, também apresentava um nível social mais alto do que o da maioria dos sertanejos. De acordo com Billy Jaynes Chandler, ele pertencia à classe dos proprietários de terra, ou seja, estava numa posição intermediária entre a elite e os trabalhadores despossuídos: seu pai era dono de uma pequena fazenda, tinha uma plantação, uma tropa de muares, gado bovino, cabras e carneiros. Em seu sítio também eram produzidos artigos de couro” (*ibidem*, p.33-34)

<sup>295</sup> *Op. cit.*, p.38-39

populares que, conforme visto, extraem da realidade o caráter reivindicatório que há nesse movimento, não se apegando a outras evidências, para construir a figura do herói popular.

Por outro lado, embora a figura do cangaceiro, do modo como é interpretada pela literatura de cordel e reproduzida em *Jubiabá*, sugira uma aproximação maior com a cultura popular, não se pode dizer que a sua presença na obra não indique uma estratégia que se adapte indiretamente ao programa ideológico do autor. Ao valorizar o aspecto contestatório que há nessa forma de representação do cangaceiro, associando sua imagem à construção do protagonista que terminará o livro como militante proletário, Jorge Amado parece estar de acordo com as diretrizes do Partido Comunista, ao qual era filiado, que passara a reconhecer o potencial revolucionário desse movimento. Ainda que, como aponta Pericás<sup>296</sup>, as motivações dos cangaceiros não fossem aquilatadas a partir de uma compreensão da luta revolucionária e nem fossem inspiradas por questões de classe, havia em suas ações elementos que poderiam ser interpretados como uma eventual centelha de guerrilha social que poderia ser estimulada por um programa adequado da intelectualidade comunista. Assim, apesar dos elementos arcaicos próprios do meio rural que funcionavam como impedimentos naturais para a manifestação revolucionária, e com a finalidade de vencê-los, o Partido Comunista percebeu a necessidade de adicionar o componente ideológico à causa dos cangaceiros a fim de conscientizá-los na luta contra a exploração capitalista<sup>297</sup>. Tal postura pode explicar a presença do cangaceiro em

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, p.151.

<sup>297</sup> Baseado em informações retiradas das “Teses do Bureau Sul-Americano sobre a situação do Brasil e as tarefas do Partido Comunista, 1931”, Dainis Karepovs oferece uma visão detalhada dessa situação. Diz ele: “Já a atenção para o fenômeno do cangaço, no entanto, precedia a questão das guerrilhas. Ela vinha do início dos anos 30, da época em que predominou a linha de proletarização. Em uma tese do Bureau Sul-Americano da IC, elaborada no último trimestre de 1931, em discussão e com elaboração de vários militantes do PCB, caracterizava-se a situação no campo como de fome e miséria, resultando em uma situação de radicalização, que se manifestava por meio de ‘levantamentos espontâneos dos camponeses, encabeçados por caudilhos e cangaceiros’. O cangaço foi caracterizado por vários membros do Partido e por alguns membros do C.C. como banditismo, mas após uma discussão no Comitê Central, tal posição foi modificada: ‘Os grupos de cangaceiros de Lampião e outros arrastam consigo sobretudo as grandes massas de jovens camponeses. Estes, que perderam as esperanças de receberem alguma coisa do Estado feudal-burguês, organizam grupos armados, procurando espontaneamente e por meio das armas dirimir a luta contra os feudais e resolver sua péssima situação’. Assim, passou-se a adotar a orientação de penetrar no campo e buscar ligações para dirigir e organizar as lutas camponesas a fim de pô-las sob a direção do PCB e ligá-las à luta do proletariado das cidades e também dar conteúdo de classe ao movimento dos cangaceiros. Em meados de 1933, o Comitê Executivo da Internacional Comunista (CEIC) deu orientações à seção brasileira enfocando o movimento camponês. Em resolução da Comissão Política do CEIC, de 27/6/1933, enviada como carta ao Comitê Central do PCB, ela observava que os comunistas subestimavam o potencial revolucionário do campo e das revoltas camponesas. Nesse sentido, citando o exemplo chinês dos “comitês de luta camponesa”, dava-lhes diretrizes a fim de que dessem atenção ao interior de São Paulo e ao Nordeste. No caso do Nordeste, pedia-se especial atenção ao cangaço, que deveria ser visto como movimento potencialmente revolucionário: ‘Em relação ao movimento cangaceiro, o PCB deve empenhar-se na tarefa de estabelecer contatos mais estreitos com as massas de grupos cangaceiros, postar-se à frente de sua luta, dando-lhe o caráter de luta de classe, e em seguida vinculá-los ao movimento geral revolucionário do



*Jubiabá* como elemento representativo da rebeldia e da força do sertanejo, bem como aproximá-lo do discurso ideológico, pois ratifica, por meio do processo de composição das personagens, o valor da participação dessas figuras na luta de classes. Sintomaticamente, no romance, o autor adota uma perspectiva didática para marcar a importância dessas relações. A representação do cangaceiro, portanto, em *Jubiabá*, embora não constitua um elemento determinante na composição da obra, não deixa de possuir relação, ainda que indiretamente, com as expectativas ideológicas do Partido Comunista, às quais o autor está vinculado. De fato, essa condição será plenamente atendida em *Capitães da Areia*, mediante a introdução na narrativa da personagem Volta Seca<sup>298</sup> que, como é sabido, foi um dos “meninos-cangaceiros”, conhecido por sua valentia e por sua crueldade, tal qual é representado no romance.

Da mesma forma que ocorre com o cangaço, a representação da malandragem em *Jubiabá* é utilizada como instrumento de combate à ética burguesa dominante. Cangaço e malandragem, nesse sentido, parecem fazer parte do projeto ideológico do autor que visa a integração cidade-campo, ressaltando a disposição combativa e revolucionária do indivíduo explorado, seja nas plantações de fumo, no cais ou nas fábricas; seja pelo proprietário rural ou pelo patrão. Se a relação com o cangaço, no romance, é sustentada pela literatura popular, manifestada nas cantigas, na literatura de cordel e nos folhetos de abcs, a relação com a malandragem aqui se vincula a outras manifestações artísticas também marginalizadas: o samba, a capoeira e o candomblé. Embora esses elementos

---

proletariado e do campesinato do Brasil” (KAREPOVS, Dainis. *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec/Editora Unesp, 2003, p. 96-97)

<sup>298</sup> Assim o autor descreve Volta Seca, em suas relações com o cangaço e com Lampião: “Mas quem vai na rabada de um trem é Volta Seca. Uma tarde a polícia o pegou quando o mulato despojava um negociante da sua carteira. Volta Seca tinha então dezesseis anos. Foi levado para a polícia, o surraram porque ele xingava todos, soldados e delegados com aquele imenso desprezo que o sertanejo tem pela polícia. Ele não soltou um grito enquanto apanhou. Oito dias depois o puseram na rua e ele saiu quase alegre porque agora tinha uma missão na vida: matar soldados de polícia. Passou uns dias no trapiche, o rosto sombrio afogado em pensamentos. O sertão o chamava, a luta do cangaço o chamava. (...) Estes muitos anos na cidade não tinham arrancado seu amor ao sertão miserável e belo. Nunca fora um menino da cidade igual a Pedro Bala, a Boa Vida, ao Gato. Fora sempre um deslocado na cidade, com uma fala diferente, falando em Lampião, dizendo ‘meu padrim’, imitando as vozes dos animais sertanejos. Antigamente ele e sua mãe tinham um pedaço de terra. Ela era comadre de Lampião, os coronéis respeitavam sua terra. Mas quando Lampião se internou pelo sertão de Pernambuco os coronéis ficaram com a terra da mãe de Volta Seca. Ela desceu para a cidade para pedir justiça. Morreu no caminho, Volta Seca continuou a caminhada com seu rosto sombrio. Muita coisa aprendeu na cidade, entre os Capitães da Areia. Aprendeu que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres. Na cidade também. Aprendeu que as crianças pobres são desgraçadas em toda parte, que os ricos perseguem e mandam em toda parte. Sorriu, por vezes, mas nunca deixou de odiar. Na figura de José Pedro descobriu o motivo por que Lampião respeitava os padres. Se já pensava que Lampião era um herói, a sua experiência na cidade, o ódio adquirido na cidade, fez com que amasse a figura de seu padrinho acima de tudo. Acima mesmo da de Pedro Bala. Agora é o sertão.” (*Op. cit. p. 192*).

transitem livremente entre os vãos que circundam a obra, devido à predominância do espaço urbano, elementos relacionados à malandragem adquirem maior relevância.

#### 4.1.3. Coreografia do sujeito revoltado

A configuração estética da malandragem orientada pelo potencial expressivo do corpo, em sua capacidade de criar símbolos e códigos, define o travejamento estrutural da primeira parte de *Jubiabá*, na medida em que o autor incorpora na constituição física e comportamental do protagonista vários atributos relacionados ao movimento e à fisicalidade, desenhando, dessa forma, uma coreografia simbólica que, inspirada em elementos tributários de sua negritude, como o samba, a capoeira e o candomblé, confirma o protesto, a revolta e a luta contra as injustiças. Para configurar essas relações, na composição da personagem, o romancista investe na valorização da corporeidade como procedimento formal. Dessa forma, Antônio Balduino incorpora, ao longo das situações experimentadas, o ideal da destreza e da desenvoltura presente nessas manifestações artísticas, culturais e religiosas, interpretando, assim, uma personagem constantemente estimulada e atraída pela ação<sup>299</sup>. A imagem da dança coreografada, dos passos ritmados e dos gestos articulados que surgem como uma e suas principais características externas, já é evidenciada pelo narrador em uma situação cotidiana da infância do protagonista:

Apanhou da tia e não conseguiu compreender por que apanhava. Porém, perdoava rapidamente as surras que a velha lhe aplicava. Também poucas correadas o atingiam pois ele era agilíssimo e ficava que nem um peixe escorregando das mãos da tia, se furtando das chicotadas. Aquilo era até um divertimento, um exercício do qual muitas vezes ele saía rindo, vencedor, tendo conseguido que várias correadas não o atingissem.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Embora não atribua ao caráter ativo de Antônio Balduino a influência dos elementos da cultura negra, como o samba, a capoeira e o candomblé, Eduardo de Assis Duarte foi quem primeiro percebeu a presença da ação como parte da caracterização da personagem. Diz ele: “A rapidez com que o personagem desvia de um golpe para desfechar outro logo em seguida se insere na dimensão de intensa *mobilidade* que o caracteriza em toda a narrativa. A imagem da *mola* é significativa não apenas do gesto decisivo para a definição do combate inicial, mas aponta para o *procedimento básico* de condicionar aos constantes deslocamentos as vitórias nas lutas maiores que irão se seguir. Metáfora privilegiada, a mola representa a positividade impulsionadora que move *Jubiabá* e aponta para a concepção de percurso ascensional entranhada na própria estrutura do romance” (DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro, 1996, p.78).

<sup>300</sup> *Op. cit.*, p.19.

A agilidade associada à ideia de movimentação contida na imagem do “peixe escorregando”, que na passagem acima reflete a astúcia da criança para se furtar à surra, passa por um processo de aprimoramento baseado em métodos especializados que fornecerão ao herói algumas vantagens no enfrentamento das vicissitudes que encontrará ao longo do percurso. Em decorrência dessa especialização, a sagacidade infantil é transformada em um *leitmotiv* estético, de modo a garantir não apenas o estilo de vida conferido à personagem, mas também a sua sobrevivência, como ocorre com o episódio em que ele se torna líder dos meninos de rua: “O Sem Dentes veio com o canivete, mas Antônio Balduino tinha aprendido capoeira com Zé Camarão no Morro do Capa-Negro. Jogou as pernas, o Sem Dentes se estatelou no chão, o canivete voou longe”<sup>301</sup>. A agilidade utilizada anteriormente de modo inconsciente como forma de defesa agora é sistematizada pela técnica da luta e utilizada como uma estratégia de ataque que vai confirmar a liderança de Balduino sobre os garotos do grupo. Há, no gingado do lutador de capoeira, a finalidade de confundir o adversário, desnorteando-o por meio de movimentos que escondem a sua intenção, finalizados nos golpes com as pernas<sup>302</sup>. Na perspectiva figurativa de *Jubiabá*, a notação desses passos que, em síntese, representa e valoriza aspectos da cultura negra na qual está inserida a personagem, pode indicar a desobediência de Antônio Balduino face à situação de imobilidade social que o narrador já havia identificado na simetria da desigualdade, uma vez que o dinamismo conferido ao

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, p.67.

<sup>302</sup> A ideia de especialização conferida à capoeira, que em *Jubiabá* é apenas sugerida pelo autor, é amplamente desenvolvida em *Tenda dos Milagres*, romance de 1969. Confrontando a educação “popular” à educação oficial, Jorge Amado assim descreve a visão que tem as camadas populares sobre essa modalidade de luta: “No amplo território do Pelourinho, homens e mulheres ensinam e estudam. Universidade vasta e vária, se estende e ramifica no Tabuão (...). Aqui ressoam os atabaques, os berimbau, os ganzás, os agogos, os pandeiros, os adufes, os caxixis, as cabaças: os instrumentos pobres tão ricos de ritmo e melodia. Nesse território popular nasceram a música e a dança (...) Ao lado da igreja do Rosário dos Pretos, num primeiro andar com cinco janelas abertas sobre o Largo do Pelourinho, mestre Budião instalara sua Escola de Capoeira Angola: os alunos vinham pelo fim da tarde e à noite, cansados do trabalho do dia mas dispostos ao brinquedo. Os berimbau comandam os golpes, variados e terríveis: meia-lua, rasteira, cabeçada, rabo-de-arraia, aú com rolê, aú de cambaleão, açoite, bananeira, galopante, martelo, escorão, chibata armada, cutilada, boca de siri, boca de calça, chapa-defrente, chapa-de-costas e chapa-pé. Os rapazes jogam ao som dos berimbau, na louca geografia dos toques: São Bento Grande, São Bento Pequeno, Santa Maria, Cavalaria, Amazonas, Angola, Angola Dobrada, Angola Pequena, Apanhe a Laranja no Chão Tico Tico, Iúna, Samongo e Cinto Salomão – e tem mais, ôxente!, ora se tem: aqui nesse território a capoeira Angola se enriqueceu e transformou: sem deixar de ser luta, foi balé. (...) Um dia chegaram os coreógrafos e encontraram os passos do balé. Vieram os compositores, de todas as bossas, os decentes e os vigaristas, e para todos há e sobra, então, não é? Aqui, no território do Pelourinho, nessa universidade livre, na criação do povo nasce a arte. Noite adentro, os alunos cantam (AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.11-12). Para o narrador, a multiplicidade de golpes que faz parte do repertório marcial da capoeira confere à luta a complexidade que existe no balé, uma forma clássica de dança que possui muito prestígio entre as classes superiores.

samba, à macumba e à capoeira pode ser contraposto à figuração da plasticidade que reveste a rigidez das classes sociais.

A partir da perspectiva simbólica elaborada pelo autor na congregação desses elementos, seria possível, talvez, aproximar essa corporalidade ao conceito de “gestus social”, proposto por Bertolt Brecht. No processo de encenação teatral, o “gestus” pode ser definido como “as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras”. Para o teatrólogo alemão, a corporificação do movimento possui uma nítida conotação social, tendo em vista que “a posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social, [no qual] as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc.”<sup>303</sup>. O gesto, dentro do universo da interpretação cênica, pode indicar uma maneira característica de se usar o corpo para dar significado à ação decupada e possui em Brecht uma conotação social de atitude, uma vez que indica um simples movimento de uma pessoa diante de outra ou uma forma social de expressão. Nesse sentido, para os fins perseguidos por esta análise, a leitura que faz Patrice Pavis dessa proposição brechtiana se torna sobremodo eficaz. Diz ele que

Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus social*. O *gestus fundamental* da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc.) O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada em uma práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo.<sup>304</sup>

Adequando essas observações às questões literárias tratadas aqui, é possível afirmar que a estruturação da performance de Antônio Balduino, compreendida como um conjunto de gestos que possuem significado político e social, na forma como se relaciona com as demais personagens e enfrenta os desafios impostos, traduz a insubordinação do caráter do sujeito pobre que, valendo-se de instrumentos e artifícios culturais marginalizados, lança-se contra o jugo da oficialidade do sistema, coreografando, portanto, a sua revolta, inspirado em elementos próprios da malandragem. A primeira vez que a relação malandragem/insubordinação aparece coreografada de forma explícita na narrativa se dá com o episódio em que o protagonista, disputando a preferência de Maria dos Reis, envolve-se em uma briga com o soldado Osório. Da mesma forma que ocorre

---

<sup>303</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p.155.

<sup>304</sup> PAVIS, PATRICE. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p.187.

com Zé Camarão, “que criara fama desde que desarmara dois marinheiros com golpes de capoeira”<sup>305</sup>, o protagonista é alçado ao conhecimento público em decorrência de um confronto descrito pelo narrador a partir de uma perspectiva épica; entretanto, no seu caso, há um elemento adicional que confere certa complexidade à história, uma vez que sublinha a caracterização heroica do ocorrido: Maria dos Reis, moça virgem, está comprometida com o soldado Osório que, de forma apropriada às intenções do narrador, pertence exerce uma função militar, desempenhado, independente de ocupar a patente mais baixa, o papel da autoridade institucionalizada contra a qual são dirigidos o desprezo e a negação do protagonista. Para a finalidade buscada pelo narrador, em seu projeto de construção de herói popular e de literatura engajada, o embate, ainda que adquira uma conotação aventuresca, própria das aventuras de cavalaria, possui um significativo símbolo social, na medida em que opõe o malandro à autoridade, confirmando o propósito do narrador no âmbito estético, do romance popular, e também ideológico: “Esquecera que Antônio Balduino quando morresse ia ser cantado num abc e que todos os heróis de abc amam donzelas com quem se amigam romanticamente pelo espaço de uma noite e brigam com soldados do exército”<sup>306</sup>. A forma como o confronto é armado capta bem essa intenção:

Antônio Balduino riu. Mas Maria dos Reis ficou triste:  
– E se Osório aparecesse, hein?  
Nem que fosse de propósito. Osório vinha fardado em direção ao grupo.  
Foi logo dizendo:  
– Eu já tava desconfiado... Mas não queria dar crédito de verdade.  
Nunca pensei que você fizesse isso...  
A sua voz tinha aquele tom choroso de canto de igreja. Osório falou enquanto Maria dos Reis escondia o rosto nas mãos. (...)  
– Dê seu jeito... – Balduino encolheu os ombros.  
O soldado abriu a mão na cara de Antônio Balduino, mas o negro já estava por baixo, as pernas batendo nas do soldado que caiu. Se levantou com o sabre na mão. Antônio Balduino abriu a navalha:  
– Venha se é homem!  
– Não tenho medo de macho... (...)  
– Eu não respeito farda – e Antônio Balduino foi arrancando o sabre do soldado que já levava uma navalhada no rosto.  
(...) Osório se atirou em cima de Balduino e recebeu um daqueles socos pesados do negro. Ficou estatelado no chão.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> *Op. cit.* p.23.

<sup>306</sup> *Op. cit.* p.106.

<sup>307</sup> *Op. cit.* p.115.

O distanciamento que se estabelece entre as formas como as personagens são percebidas nessa cena atesta não só a predileção do narrador pelas qualificações do malandro, mas também o rebaixamento do representante da autoridade. Dessa forma, o molde utilizado pelo narrador para dar forma às duas figuras se baseia no estereótipo da masculinidade, valorizado pela sociedade patriarcal: enquanto o protagonista é descrito como valente, forte, ágil e destemido, características relacionadas à virilidade, o seu oponente é analisado por uma óptica que, de certo modo, o distancia dessa imagem, pois revela fraqueza, debilidade e uma voz que possui um “tom choroso de canto de igreja”. A diferença apontada no campo descritivo é confirmada na performance de ambos na luta: Balduíno, proficiente nas técnicas de capoeira, desarma o oponente e alcança a vitória, emulando, assim, aspectos da vida do mestre Zé Camarão. A recompensa do vencedor, assim como nas histórias de cavalaria, é o amor da donzela disputada: “Maria dos Reis escondeu Antônio Balduíno no seu próprio quarto, sem que a mãe, que dormia, visse. E quando pela madrugada o negro saiu, o corpo de Dos Reis ainda era macio e quente, mas não era mais virgem. Tinha sido melhor que Oxalá, o maior dos santos”<sup>308</sup>. Dentro da análise que privilegia o todo do romance, esse caso é significativo pois explicita a função que possui a *coreografia do sujeito revoltado* na narrativa: dar conta, de forma objetiva, da revolta instintiva do protagonista, garantindo-lhe a sobrevivência, ao mesmo tempo que atende, apenas, às suas necessidades básicas, de natureza intuitiva. Ainda que nesse momento a voz narrativa pareça endossar esse comportamento, essa perspectiva será desautorizada pelo narrador na parte final da obra, quando a revolta instintiva dá lugar à revolta ideologizada.

Como desdobramento dessas relações, a poetização da malandragem é primeiramente construída na figuração de Zé Camarão e na afirmação de uma condição de marginalização pautada nos conflitos com a lei, na aversão ao trabalho e na forma irregular com que a personagem garante a subsistência. O estatuto do malandro, então, é transferido para Antônio Balduíno que, conforme visto, chega ao nível da excelência ao superar o mestre. O apelo à valorização da exterioridade da personagem, no entanto, evidencia as fissuras do suposto dinamismo conferido ao conjunto de ações que integram a revolta intuitiva da personagem, pois, da mesma forma que não há alteração na voz narrativa, que permanece a mesma ao longo da primeira parte do romance, não há uma transformação significativa na composição da personagem. Um caso elucidativo dessa

---

<sup>308</sup> *Op. cit.* p.116.

constatação pode ser observado na forma como Antônio Balduino enxerga o trabalho e na relação que possui com o dinheiro, comparando dois momentos diferentes de sua vida. A relação que o protagonista possui com o dinheiro subjaz à busca incessante pelo prazer e é matéria constitutiva do seu comportamento desde a infância até à vida adulta. No capítulo “Mendigo” diz o narrador:

No fim da tarde Antônio Balduino se sentava no chão, reunia os moleques em torno de si, e ia recolhendo o dinheiro ganho durante o dia. Eles remexiam os bolsos das velhas calças, puxavam níqueis e algumas pratas e depositavam na mão do chefe. (...) Iam comer e depois se estendiam pela cidade em correrias procurando mulatas para levar para o areal do cais, penetrando em festas pobres dos morros distantes, bebendo cachaça nos botequins da Cidade Baixa.<sup>309</sup>

O paralelo entre dinheiro e satisfação de necessidades imediatas é reproduzido de forma semelhante no capítulo “Boxe”, em que há a narração das peripécias da personagem como lutador de boxe. Vinculado ao mesmos costumes e práticas que exercia no período de mendicância, ele continua medindo as relações com o mundo segundo a perspectiva hedonista do prazer e da satisfação imediata, própria da malandragem, sem o esteio de vínculos ou relações sólidas e permanentes:

Antônio Balduino vestiu a roupa azul, bebeu um trago de cachaça, recebeu os cem mil-réis a que tinha direito e disse aos admiradores:  
– O branco era fraco. . . Branco não se aguenta com o negro Antônio Balduino... Eu cá sou é macho.  
Sorriu, apertou o dinheiro no bolso da calça e se dirigiu para a pensão da Zara, onde morava Zefa, cabrocha de dentes limados que viera do Maranhão.<sup>310</sup>

As passagens destacadas indicam que não houve uma transformação na moral de Antônio Balduino, que continua alheio a preocupações de natureza social ou política, uma vez que avalia o caráter utilitário do dinheiro sob a perspectiva imediatista, atribuindo-lhe a função de ser um instrumento de troca por aquilo que pode proporcionar prazer: comida, bebida, sexo, diversão<sup>311</sup>.

---

<sup>309</sup> *Op. cit.* p.69.

<sup>310</sup> *Op. cit.* p.14.

<sup>311</sup> Nesse aspecto, a caracterização de Balduino, nessa primeira parte da narrativa, aproxima-se do mesmo processo de caricaturização com o qual Henrique é construído, em *Suor*. David Brookshaw vê nessa forma de representação da masculinidade negra um indício de preconceito racial estrutural da parte do romancista. Diz ele: “(...) A figura do herói de *Jubiabá* corresponde exatamente ao negro estereotipado da voga primitivista e é a esse respeito que se manifesta o preconceito de Jorge Amado. Balduino é uma criatura só

Entretanto, conquanto a linearidade da composição adotada pelo narrador lance luz sobre o caráter estático verificado no modo como a personagem alienada interpreta o mundo, não se pode desprezar o dinamismo que há nessa forma instintiva de contestação das violações sofridas. Apesar de insistir no enaltecimento da exterioridade que resulta na criação de uma personagem-objeto, parece que há, por parte do narrador, um esforço em atribuir à *coreografia do sujeito revoltado* uma função social que explicita que a repulsa ao trabalho “formal” é derivada da decisão consciente, ainda que problemática, de não vender a sua força de trabalho para um sistema que, além de não oferecer uma remuneração justa e adequada, faz do seu trabalho um instrumento de degradação física e espiritual<sup>312</sup>, não possuindo, portanto, qualquer relação com preguiça ou ociosidade, como se costuma pressupor.

Nesse sentido, é possível atravessar a barreira da superficialidade construída pelo narrador e verificar, no comportamento da personagem, uma aproximação a questões

---

instinto. Sua vitalidade, espontaneidade e libido imunizam-no contra desejos materiais. Por isso Balduino era ‘puro como um animal e tinha por única lei os instintos’. Em determinado momento, Amado salienta que ‘dinheiro era coisa que não fazia falta ao negro Antônio Balduino’. De fato, seu insaciável instinto não se volta em direção ao dinheiro, mas para a experiência sexual, sem a qual, conforme foi mencionado, ele não pode viver. Entretanto, a potente sexualidade de Balduino exige dele a procura de parceiros que sejam tão lascivos e conhecedores do assunto quanto ele. Amado salienta que ‘as donzelas não interessam ao negro’. O mito do negro ser sexualmente mais ativo, mais exigente e mais depravado do que os europeus compõe, na opinião que Calvin C. Hernton expressa em seu lúcido trabalho intitulado *Sexo e Racismo*, a base de um fundo e irredimível complexo na mente do homem branco. O tratamento que Amado dá à sexualidade de Balduino coincide de perto com as conclusões de Hernton a respeito da fascinação do homem branco pela ideia de que o homem negro pode ser mais viril do que ele próprio” (BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, p.134-135).

<sup>312</sup> No Brasil, as transformações mais importantes nas relações de trabalho, que interessam a esta análise, remontam à transição do trabalho escravo para o trabalho livre e a um novo problema que deriva da necessidade de transformar o indivíduo ex-escravizado em um trabalhador assalariado. Segundo Sidney Chalhoub, “o problema que se coloca, então, é de que o liberto, dono de sua força de trabalho, torne-se um trabalhador, isto é, disponha-se a vender sua capacidade de trabalho ao capitalista empreendedor. Por um lado, esse problema tinha seu aspecto prático que se traduzia na tentativa de propor medidas que obrigassem o indivíduo ao trabalho. Por outro lado, era preciso também um esforço de revisão de conceitos, de construção de valores que iriam constituir uma nova ética do trabalho. O conceito de trabalho precisava se despir de seu caráter aviltante e degradador característico de uma sociedade escravista, assumindo uma roupagem nova que lhe desse um valor positivo, tornando-se então o elemento fundamental para a implantação de uma ordem burguesa no Brasil” (CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas: Editora Unicamp, 2021, p.65). Como pode ser observado, a relação entre trabalho e exploração, atribuída à compulsoriedade do regime escravocrata, desponta como um problema de difícil contorno na jovem República que se pretendia liberal. O desafio que se impõe, então, é atribuir um aspecto positivo ao assalariamento, para que se tornasse mais atrativo à grande mão-de-obra disponível que, excluída do universo do trabalho, estaria sujeita à prática de atividades ilícitas, como a vadiagem e a criminalidade, pondo em risco, assim, a ordem social almejada. Na prática, o caráter degradante do trabalho assalariado reservado aos negros recém-libertos, bem como aos brancos pobres, em alguma medida, apresentava feições de trabalho compulsório, pois a essas camadas também estavam reservadas as atividades insalubres e mal remuneradas.



históricas de ordem subjetiva, como a própria relação conflituosa que os ex-escravizados possuíam com o trabalho, dado o caráter violento subjacente à experiência da escravidão, que se contrapõe à materialidade da roupagem emancipatória que a ética trabalhista oficial queria dar ao trabalho. Nesse caso, Balduino, homem preto e pobre, contrariando a positividade defendida pela ideologia burguesa, liga-se à consciência de seus antepassados, na medida em que também aquilata o trabalho pelo filtro da violência e da exploração. A recusa à formalidade, no entanto, obriga a personagem a encontrar formas outras de sobrevivência: enquanto criança/adolescente, utiliza o expediente da mendicância e dos furtos como estratégia; adulto, abraça a informalidade. Em ambos os casos, há o uso da astúcia, da performance, da ginga, da dinâmica do *gestus social*, enfim, características que reforçam a caracterização do malandro safo e esperto.

Vinculando essa situação à realidade na qual está inserido o romance – isto é, a década de 1930, pós-Revolução, que comporta a apropriação dessa ética do trabalho pela ideologia varguista – chega-se a um cenário igualmente desfavorável ao acesso das camadas pobres, pela via do trabalho assalariado, às benesses promovidas pela modernização. Ao tratar desse aspecto antagônico, na análise que faz da relação entre o malandro e o intelectual, a partir da perspectiva de Graciliano Ramos nas *Memórias do cárcere*, Fábio César Alves, constata que

sem oferta de trabalho, o lugar do pobre na sociedade foi relegado à criminalidade e ao desamparo; um ofício regular, porém, não garante necessariamente espaço e assistência, uma vez que o exponencial crescimento urbano-industrial dos anos 1930 e a disponibilidade de mão de obra tornavam o trabalho não especializado descartável. Por isso, o trabalho, para Gaúcho, era associado aos “otários”, em oposição aos “malandros”, como ele, categorias que, aos olhos do marginal, repartiriam o mundo dentro e fora da cadeia. A fala da personagem revela, assim, que o principal esteio da ideologia varguista não oferecia perspectivas reais de autonomia e de realização para os despossuídos do Brasil moderno, o qual, a despeito das mudanças, permanecia excludente.<sup>313</sup>

A conjuntura descrita pelo crítico remete ao já mencionado pessimismo com que alguns romancistas de 30 transpunham essa realidade para o universo de suas representações e endossa a discussão estabelecida no capítulo anterior deste trabalho, que trata da análise de *Suor*. Entretanto, também em *Jubiabá*, é possível ver como esses

---

<sup>313</sup> ALVES, Fábio Cesar. *Armas de papel – Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.181-182.

antagonismos se espalham pelos flancos das relações sociais representadas. Ao eleger o Morro do Capa Negro como palco para a representação dessa condição, mesmo nessa primeira parte em que predomina uma perspectiva mais objetivista, Jorge Amado utiliza a concepção de romance como drama social, sem deixar de expor como as contradições dessa perspectiva trabalhista excludente se revelam na experiência de personagens que fazem parte de um ambiente profundamente marcado por uma hierarquização social que seleciona os indivíduos por meio de critérios como origem familiar, raça e renda. Subjacentes à construção heroica e positiva atribuída a Antônio Balduino, residem as vicissitudes de indivíduos pretos e pardos, plantados no centro das transformações trabalhistas, do trabalho assalariado e do desenvolvimento de classes sociais que orbitam em torno do capital industrial e financeiro, mas que continuam às voltas com as lembranças e os registros da ordem escravocrata, manifestadas no caráter descartável das sub-profissões exercidas, quais sejam: trabalhadores do cais, carregadores, engraxates, lavadeiras, vendedores ambulantes etc. Em todas essas atividades havia o excesso de trabalho e a baixa remuneração, o que diminuía a qualidade de vida e aumentava a situação de pobreza.

Além do protagonista, outro caso que captura essa situação de forma exemplar é representado por Luiza, a tia de Balduino, cuja figuração evidencia a desumanização que pode existir na relação entre indivíduo e trabalho. Luiza, assim como muitos moradores do morro, vivencia a realidade da marginalização profissional, inscrita no trabalho informal de vendedora de mingau, e protagoniza uma das cenas mais emblemáticas do romance, no que diz respeito às relações pervertidas de trabalho, impostas pela informalidade, uma vez que enlouquece “de tanto carregar latas na cabeça”. A loucura da personagem elucidada no romance o conceito de alienação marxista que toma o trabalho como uma ação problemática: o trabalho humano, como uma atividade por meio da qual o homem produz a si mesmo, deveria ser uma atividade produtiva humanizadora, entretanto, devido a condições sociais e econômicas, deixou essa condição de realização e passou a ser o seu algoz. Enclausurada na dinâmica do trabalho exaustivo e de subsistência, as únicas possibilidades de libertação desse mundo alienado, para a personagem, são, portanto, a loucura e a morte:

Ele ajudou a botar uma lata em cima do tabuleiro, que Luísa suspendeu e colocou na cabeça. Passou a mão no rosto de Antônio Balduino e se dirigiu para a porta. Antes de abrir a trâmela, porém, sacudiu com o tabuleiro e as latas no chão, num gesto de raiva e gritou: “Não vou mais.

Ah! Ah! Não vou mais, quem quiser que vá. Eu não vou mais... nunca mais... nunca mais”.<sup>314</sup>

A decupagem dos movimentos de Luiza, desde o instante em que coloca o tabuleiro na cabeça até o momento em que atira as latas no chão, em um sinal de revolta, também pode ser lida por meio do conceito brechtiano de *gestus social* e sinaliza que a loucura – ainda que pertença ao universo da involuntariedade, fato que realça ainda mais a violência social – da mesma forma que a malandragem, é utilizada como material de protesto contra o processo de desumanização e como negação à exploração do trabalho. Luiza e os demais moradores do morro engrossam, assim, o expressivo contingente de mão-de-obra que sobrevive fora do mercado formal e, por essa razão, não são tratados como força produtiva, uma vez que, conforme assinala Lícia Valladares se referindo aos trabalhadores informais do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, por não estarem incluídos no regime de assalariamento, eram considerados “pobres”, pois “ficavam fora do controle da nova ordem instituída, não tendo se deixado convencer pela positividade do trabalho”<sup>315</sup>. Esses indivíduos, a quem são atribuídas características como preguiça, malandragem e vagabundagem, por serem diretamente confrontados à figura do trabalhador formal que se adapta à nova ética do trabalho, passam a ser considerados elementos ameaçadores da ordem, sendo necessária, portanto, a sua criminalização<sup>316</sup>.

Por outro lado, consciente das controvérsias que constituem os pressupostos da ideologia burguesa, o modo como o romancista desenha algumas relações na narrativa não deixa de manifestar certa ironia, a respeito desses preconceitos. O estatuto irônico do narrador pode ser verificado no contato estabelecido entre Antônio Balduino e o poeta Anísio Pereira, na formalização de uma situação sustentada pela oposição entre a ingenuidade do malandro e a astúcia do intelectual pequeno-burguês. Balduino, exímio

---

<sup>314</sup> *Op. cit.*, p.46.

<sup>315</sup> VALLADARES, Licia do Prado. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil”. In: BOSCHI, Renato R. (org). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, Iuperj, 1991, p.91.

<sup>316</sup> Por essa razão, conforme pontua Chalhoub, a ideologia do trabalho se fundamenta na oposição entre o trabalhador e o vadio e para os seus idealizadores: “Ociosidade deve ser combatida não só porque negando-se ao trabalho o indivíduo deixa de pagar sua dívida para com a sociedade, mas também porque o ocioso é um perverso, um viciado que representa uma ameaça à moral e aos bons costumes. Um indivíduo ocioso é um indivíduo sem educação moral, pois não tem noção de responsabilidade, não tem interesse em produzir o bem comum nem possui respeito pela propriedade. Sendo assim, a ociosidade é um estado de depravação de costumes que acaba levando o indivíduo a cometer verdadeiros crimes contra a propriedade e a segurança individual. Em outras palavras, a ociosidade é um ato preparatório do crime, daí a necessidade de sua repressão” (*Op. cit.*, p.75).

compositor de sambas, mas desconhecedor do engenhoso universo da indústria fonográfica profissional, é procurado pelo poeta Anísio Pereira e com ele entabula algumas negociações:

Uma tarde um homem muito bem-vestido apareceu no morro e perguntou por Antônio Balduino. Mostraram o negro que conversava num grupo. O homem se aproximou, raspando o chão com a bengala:

– É você que é Antônio Balduino?

Balduino pensou que fosse alguém da polícia:

– Por que pergunta?

– Não é você que faz sambas? – o homem apontava com a bengala.

– Invento umas coisinha.

– Quer cantar um para eu ouvir?

– Se mal lhe pergunto, que interesse tem isso?

– Pode ser que eu compre.

Antônio Balduino estava bem preciso de dinheiro para comprar um sapato novo que vira na Feira de Água dos Meninos. Foi buscar o violão e cantou vários sambas. O homem gostou de dois.

– Quer me vender estes?

– Para que o senhor quer?

– Porque gostei...

– Vendo.

– Dou vinte mil réis pelos dois...

– Tá bem pago... Quando quiser mais...

(...) Antônio Balduino se estendeu na porta da venda e botou as duas notas de dez mil réis em cima da barriga nua. Ficou pensando no sapato novo que ia comprar e no corte de chita que levaria para Joana.<sup>317</sup>

A cena descrita trata da problemática em torno da ética do trabalho de forma pedagógica e é reveladora da complexidade que há nas relações sociais que estão subordinadas a essa ideologia. A análise da corporeidade de Antônio Balduino, ajustada à perspectiva da ociosidade, endossa a oposição do malandro não apenas em relação à imagem do trabalhador, mas também à categorização de um membro da classe elitizada, como Anísio Pereira; dessa forma, o enquadramento cênico proposto pelo narrador expõe em primeiro plano o caráter antagônico que permeia a negociação entre as duas partes, contrapondo a postura da personagem, que em tudo reforça a imagem do “vadio” preguiçoso à indumentária do poeta: Balduino, “estendido na porta da venda”, de dorso nu, opõe-se diametralmente à Anísio, a quem o narrador, de forma concisa, descreve como um homem “bem-vestido”. A competência do malandro, revelada no domínio do processo de composição de um samba, no entanto, é reconhecida e valorizada pelo homem culto da cidade que precisa vencer as barreiras geográficas impostas pela

---

<sup>317</sup> *Op. cit.*, p.87-88.

desigualdade social – isto é, precisa subir o morro – para adquirir uma “mercadoria” que ele mesmo não possui habilidade para produzir, embora também pertença ao ramo musical. Tal postura reproduz outra conhecida prática da sociedade escravocrata pois atesta que, quando se trata do atendimento das necessidades das classes elitizadas, concessões e ressalvas podem ser feitas aos interesses que articulam esses dois universos sociais. Além disso, é possível observar aqui as contradições que residem na ética burguesa que, ao mesmo tempo que marginaliza a malandragem, rebaixando a validade das habilidades aplicadas no trabalho desenvolvido fora da órbita da formalidade, reconhece a complexidade que reside em certas atividades e o seu potencial lucrativo de mercantilização:

O homem de bengala que adquirira os sambas disse de noite num café do centro da cidade:

– Fiz dois sambas formidáveis.

Cantou batendo os dedos na mesa. Os sambas depois apareceram em discos e foram cantados no rádio, tocados ao piano. Os jornais diziam: “O maior sucesso deste carnaval foram os sambas do poeta Anísio Pereira, que são de enlouquecer”. Antônio Balduino não lia jornais, não ouvia rádio, não tocava piano. Continuou a vender sambas ao poeta Anísio Pereira.<sup>318</sup>

Como é possível observar, o valor do par de sapatos novos e do corte de chita é sobremodo inferior àquele alcançado pelas composições de Balduino no mercado da música. Após passarem pelo processo de industrialização, os sambas aparecem em discos, são tocados em pianos, mencionados em jornais e fazem enorme sucesso no carnaval, ressaltando, dessa maneira, a excelência do trabalho do malandro que, imerso na realidade da alienação e da falta de consciência política, desconhece o seu próprio potencial e acaba por se submeter ao embuste do outro. Essa situação, que pode ser avaliada de acordo com os termos reproduzidos no mundo do trabalho formal, evidencia que nem mesmo as negociações tratadas no âmbito da informalidade escapam ao alcance da exploração – que tem na mais-valia a sua forma mais bem acabada – e desnuda, por fim, as armadilhas que residem na opção pela malandragem como forma de luta e de protesto, caso não haja um nível mínimo de conscientização. Nas negociações entabuladas com Anísio Pereira, Antônio Balduino, de forma inconsciente, dobra-se diante da exploração e vende a força de seu trabalho, e toda a complexidade que reside nela, da mesma forma que qualquer operário que presta serviço em uma fábrica.

---

<sup>318</sup> *Ibidem*, p.88.

Além das questões de ordem socioeconômica que residem nessa discussão, a relação entre o poeta e o malandro permite que aspectos de natureza moral e ética também possam ser analisados sob a mesma perspectiva crítica que confere à expressão artística musical elementos característicos da cultura negra, emulados em uma forma de revolta social. No que se refere, por exemplo, ao vínculo que existe entre o samba, enquanto gênero musical, e o modo de vida do malandro, é sabido que a ligação estabelecida possui raízes culturais bastante profundas. A figura do malandro está associada de forma direta ao aparecimento do samba. Conforme apontam Gabriela dos Reis Sampaio e Wlamyra Ribeiro de Albuquerque<sup>319</sup>, em Salvador, esse processo teve início na década de 1920 e partiu de regiões marginalizadas, como morros e cortiços, ocupadas expressivamente por negros, pobres, ex-escravizados e seus descendentes. Excluídos historicamente do processo de modernização da cidade – e, por extensão, do país –, esses indivíduos atuaram de forma decisiva na conformação dessa cultura marginalizada que, apesar dos impedimentos, consegue penetrar no universo da cultura oficial. A presença do samba, como atestado no romance, no carnaval, eleva não apenas esse gênero musical a uma situação de dinamização e popularização, mas também faz com que a própria figura do malandro que imprime nas letras e na melodia o seu estilo de vida calcado na vadiagem, na recusa ao trabalho e na vida desregrada, torne-se popular nesse meio. O próprio samba cantado por Balduíno que fora comprado pelo poeta atesta essa afirmação:

*Vida de negro é bem boa, mulata...  
tem festa todos os dias  
baticum lá no terreiro  
morena para a folia...  
(...)  
Senhor do Bonfim é meu santo  
ele faz feitiço forte  
eu sou é malandro, mulata  
e você minha desgraça...*<sup>320</sup>

Como pode ser observado, a identidade do malandro, pautada na boemia, na ociosidade e na religiosidade do povo negro é ritmada e poetizada na composição da letra da canção, em um movimento simbiótico que conecta o autor à obra e valoriza a imagem do malandro, em clara oposição à moral burguesa vigente. No caso de Antônio Balduíno, o seu repertório musical expressa a vida de vadiagens porque reflete a própria vida que

---

<sup>319</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição*. Campinas: Editora Unicamp, 2020, p.16.

<sup>320</sup> *Op. cit.*, p.87.

tem o seu compositor. Essa simbiose cria, por assim dizer, uma relação de profunda identificação entre a poética do samba e a maneira de viver do compositor, que emula as características do eu lírico de suas canções, sendo, ele mesmo, o “autêntico malandro” cantado<sup>321</sup>. Levando isso em consideração, a crítica à postura do poeta Anísio Pereira adquire uma conotação de natureza ética, pois evidencia a atitude controversa de um integrante da classe elitizada, ao se apropriar de um produto da cultura popular, que nesse momento era combatido e marginalizado, para se promover intelectual, artística e materialmente. A representação do intelectual branco que, induzido por interesses individuais, acaba lucrando com a popularização de um modo de vida oposto àquele valorizado pela ideologia burguesa do trabalho, reitera, no âmbito da narrativa, as contradições dessa classe social.

Além disso, na esfera representativa do romance, do mesmo modo que ocorre com o processo de composição do samba, a habilidade exigida pela capoeira pode ser considerada uma atividade técnica de complexidade intelectual, uma vez que, se instrumentalizada corretamente, garante a vitória da personagem diante da hostilidade do mundo. À coreografia estruturada a partir do samba e da capoeira, elementos derivados da cultura negra e que no romance são configurados como expressões concretas de revolta social, é adicionado o elemento religioso, estetizado a partir de uma perspectiva mítico-sagrada em íntima relação à poética da malandragem. De fato, há várias relações entre o

---

<sup>321</sup> Levando em consideração essa relação que há entre a composição do samba e o estatuto do malandro, enquanto categoria que pertence a uma determinada classe social, a peça *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, apresenta, no “monólogo do povo”, enunciado pela personagem Joana a forma como essa simbiose se constrói. Para a personagem, o fato de Jasão, seu ex-companheiro e malandro pobre, ter ascendido socialmente e passado “para o lado de lá”, desautoriza a criação de novos sambas que alcancem o mesmo sucesso que a canção “Gota D'água”, que dá nome à peça. Em um diálogo entre Joana e Jasão, tem-se o seguinte: “JOANA — Muito bem, Jasão, você é poeta/É perigoso porque de repente/está dando às palavras a intenção/ que interessa a você... (...) Só que essa ansiedade que você diz/não é coisa minha, não, é do infeliz/do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,/pendurado na quina dos barrancos/Seu povo é que é urgente, força cega,/coração aos pulos, ele carrega/um vulcão amarrado pelo umbigo/Ele então não tem tempo, nem amigo,/nem futuro, que uma simples piada/pode dar em risada ou punhalada/Como a mesma garrafa de cachaça/acaba em carnaval ou desgraça/É seu povo que vive de repente/porque não sabe o que vem pela frente/Então ele costura a fantasia/e sai, fazendo fé na loteria,/se apinhando e se esgoelando no estádio,/ bebendo no gargalo, pondo o rádio,/sua própria tragédia, a todo volume,/morrendo por amor e por ciúme,/ matando por um maço de cigarro/e se atirando debaixo de carro/Se você não aguenta essa barra,/tem mais é que se mandar, se agarra/na barra do manto do poderoso/Creonte e fica lá em pleno gozo/de sossego, dinheiro e posição/co'aquela mulherzinha. Mas, Jasão,/já lhe digo o que vai acontecer:/tem u'a coisa que você vai perder,/é a ligação que você tem com sua/gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,/você pode dar banquetes, Jasão,/mas samba é que você não faz mais não, não faz e aí é que você se atocha/Porque vai tentar e sai samba brocha,/samba escroto, essa é a minha maldição/“Gota d'água”, nunca mais, seu Jasão/ Samba, aqui, ó...” (BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014, p.134-135).

arquétipo do malandro e as manifestações religiosas da umbanda e do candomblé. A esse respeito, Janderson Bax Carneiro explica que no terreiro de umbanda há uma categoria de entidades espirituais denominada “malandragem”, que possui profunda identificação à figura do malandro. Conforme o autor,

Essa falange é cultuada em meio aos exus, reunindo representantes de um subtipo dessa categoria de seres sagrados. Em suas representações imagéticas, os membros da malandragem são bastante identificados à figura típico-ideal do malandro da Lapa carioca das décadas de 1920-1930. As roupas, a narrativa mítica que circula nos terreiros, bem como os elementos poéticos mobilizados na louvação aos “zés” evidenciam uma construção estereotípica que vincula essas entidades às aventuras no meio urbano, entre os segmentos subalternos e marginalizados. À distância, a malandragem da umbanda parece ser, simplesmente a reprodução mimética de uma figura popular da cultura brasileira.<sup>322</sup>

O cruzamento entre a religiosidade de matriz africana, compreendida na narrativa como uma manifestação paralela à oficialidade religiosa representada pelo catolicismo, com outros segmentos socioculturais marginalizados, enforma o caráter de revolta e protesto que, partindo do protagonista, espraia-se pelo romance, e confirma o realismo crítico da obra, valorizando a cultura popular em clara oposição à normatividade elitizada. Da mesma forma que acontece com Antônio Balduino e com Zé Camarão, por causa da malandragem, também Jubiabá não está isento das ações persecutórias e preconceituosas, devido ao exercício de sua religião: “Isso de levar brancos, e principalmente desconhecidos, para as macumbas, não dava certo. Podia ser um polícia que ia só para prender todo mundo. Uma vez tinham metido Jubiabá na chave, o pai-de-santo passara a noite lá e tinham levado Exu”<sup>323</sup>. O sincretismo que congrega religião, samba, capoeira e malandragem constitui, assim, o motor da ação, responsável pelo ritmo e pelo movimento que impelem as personagens sempre à frente. Isso pode ser confirmado no capítulo “Macumba”, no qual há a descrição de uma das noites de macumba no terreiro de Jubiabá:

Na sala estavam todos enlouquecidos e dançavam todos ao som dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. E os santos dançavam também ao som da velha música da África, dançavam todos os quatro entre as feitas ao redor dos ogãs. E eram Oxossi, o deus da caça, Xangô, deus do raio e do trovão, Omolu, deusa da bexiga, e Oxalá, o maior de todos, que se espojava no chão.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> CARNEIRO. Janderson Bax. *Para ver quem vem na umbanda – Zé Pelintra e a malandragem na prática religiosa umbandista*. Curitiba: Editora Appris, 2020, p.32.

<sup>323</sup> *Op. cit.*, p.101.

<sup>324</sup> *Idem*, p.101.



A dança, que na passagem acima expressa a encenação do ritual religioso, adquire um caráter polissêmico, pois marca presença em áreas diversas da arquitetura do romance, impregnando-se não apenas na caracterização física das personagens, mas também na própria formalística que estrutura a obra, conferindo à narrativa musicalidade e dinamismo. A imagem do samba como forma simultânea de manifestação artística, profissional e religiosa é melhor delineada na performance que Rosenda faz durante em sua noite de estreia no circo. A apresentação, conforme tratada pelo narrador, extrapola o lugar da dança e se eleva ao plano do êxtase, confirmando, dessa maneira, a relação com o sublime e o idílico, próprios do universo espiritual religioso:

A mulher do juiz acha que decididamente é uma imoralidade e que a polícia não devia permitir. O juiz não concorda, cita a Constituição e o Código, diz que a mulher não é civilizada e não quer conversa, quer é espiar as coxas de Rosenda Rosedá, a incomparável. Mas agora todos têm coisa melhor para olhar. Ela rebola as ancas... Desapareceu toda, só tem ancas. As suas nádegas enchem o circo, do teto até a arena. Rosenda Rosedá dança. Dança mística de macumba, sensual como dança religiosa, feroz como dança da floresta virgem. (...) A dança é rápida demais, é religiosa demais e eles são dominados pela dança. Não os brancos que continuam nas coxas, nas nádegas, no sexo de Rosenda Rosedá. Mas os negros sim. Eles estão nos movimentos, na cadência da dança ritmada e religiosa de macumba, maxixe brabo, e pensam que ela está possuída por um santo. Ela atinge o áureo porto da sua carreira quando descansa as nádegas nas pernas e recebe a manifestação estrondosa da assistência que está de pé e não ouve o dobrado que a banda começa a executar. (...) O juiz se levantou para aplaudir. Parece até o rei com Giusepe. (...) O momento é de emoção. Ela atingiu o áureo porto da sua carreira no tablado.<sup>325</sup>

A apresentação de Rosenda, tão religiosa quanto artística, assim como o desempenho de Balduino na composição dos sambas e nos jogos de capoeira, exige técnica e domínio artístico. Os elementos culturais que fazem parte de sua vivência e de seus afetos são reunidos pelo narrador e transformados em material político que evidencia os embaraços que existem no percurso da dançarina, que sonha em ser atriz de teatro, mas enfrenta dificuldades para concretizar esse projeto por ser uma mulher negra e pobre, sujeita à fetichização e à sexualização. A agilidade e a perspicácia de Rosenda ao incorporar o ritmo e os movimentos religiosos à coreografia artística, conduzindo parte da plateia ao arrebatamento físico e espiritual, evidenciam a sua competência e a sua

---

<sup>325</sup> *Idem*, p.215-216.

qualificação, no entanto, o aspecto da sua apresentação que mais desperta interesse reside nos atributos físicos. Para além da expressão artística que reside na dança, são “as coxas, as ancas e o sexo” da artista que adquirem relevância para o juiz, por exemplo<sup>326</sup>. Desse modo, a postura do magistrado, despido da sisudez própria de sua profissão, reivindicando, para justificar o desvio de conduta apontado pela esposa, os mesmos códigos jurídicos que censuram profissionais da estatura de Rosenda, não apenas desvaloriza o profissionalismo do trabalho apresentado, mas também sublinha as contradições das classes elitizadas que sempre conseguem se adaptar ao mundo da marginalidade quando estão em questão os seus próprios interesses. A partir dessas observações, pode-se inferir que a figuração do juiz que regozija diante da dançarina negra encena a impostura de uma camada social que, embora despreze e marginalize o pobre, não se constrange em procurar os seus serviços para, aparentemente, saciar prazeres e necessidades não satisfeitos em seu próprio nicho social, aproxima-se da dialética da ordem e da desordem para a qual Antonio Candido chama a atenção na *Dialética da Malandragem*<sup>327</sup>.

Assim, sintetizando essas observações para a melhor compreensão do argumento proposto, é possível interpretar a *coreografia do sujeito revoltado* como sendo as ações desenhadas pelo narrador, a partir de elementos culturais, musicais e religiosos que também possuem um significado social, para enfatizar a luta do herói contra as formas de autoridade institucionalizadas. Entretanto, ainda que o narrador tente vincular a performance da personagem e o sentimento de revolta a um aparente dinamismo, a configuração do procedimento de caracterização, nesse momento, não ultrapassa a barreira da superficialidade, pois na arquitetura que sustenta toda a primeira parte do romance predomina um padrão narrativo que objetifica a natureza do protagonista. Por

---

<sup>326</sup> Em verdade, Rosenda é objetificada também por Antônio Balduino, que vê nos atributos sexuais da dançarina a principal razão que justifica o relacionamento: “Ela que durma na rua. Porém, mal formula esse pensamento, sente falta do corpo esguio e quente de Rosenda. Demais, ela quando dorme com um homem é como se dançasse. Sabe coisas, aquela negra! Antônio Balduino sorri. (...) Ele quer é Rosenda Rosedá junto dele, o corpo junto do seu, o ventre dançando, encostado à sua barriga. Talvez amanhã dê-lhe uma surra e a abandone. Porém, hoje não. Ele precisa dela, do seu corpo, da sua quentura” (Op. cit., p. 235; 237).

<sup>327</sup> Diz Candido, a respeito das *Memórias de um sargento de milícias*: “Dada a estrutura daquela sociedade, se Luisinha pode vir a ser uma esposa fiel e caseira, o mais provável é que Leonardo siga a norma dos maridos e, descendo alegremente do hemisfério da ordem, refaça a descida pelos círculos da desordem, onde o espera aquela Vidinha ou outra equivalente, para juntos formarem um casal suplementar, que se desfará em favor de novos arranjos, segundo os costumes da família brasileira tradicional. Ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do cadete a mola das bondades do Tenente-coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas” (*Idem*, p.35).

outro lado, ao dar ao corpo que dança, ginga e se movimenta um sentido de revolta social instintiva face às assimetrias sociais presentes na realidade representada, o autor faz com que a análise da ética da malandragem que contém essas ações, em sua figuração literária, possibilite uma interpretação da forma como está configurada ideologicamente a sociedade brasileira, sobretudo no aspecto que diz respeito à valorização da ética trabalhista propagada pelos agentes do poder. Afinal, pelo viés dessa ideologia, a malandragem e a pobreza são entendidas como um padrão antagônico àquele estabelecido como o oficial que deve ser obedecido e acatado e não como produto do subdesenvolvimentismo ainda não superado pela modernização que atravessa algumas regiões do país. Assim sendo, malandro e vagabundo são o sambista, o jogador de capoeira e o desordeiro que não trabalha.

Desse modo, de acordo com as possibilidades de leitura apresentadas até aqui, o influxo dos elementos culturais de matriz africana, que estimula o mecanismo estrutural do romance, culmina em uma coreografia que estetiza a revolta das personagens, ao trazer para o primeiro plano narrativo a afirmação desses elementos diante dos preconceitos e o seu utilitarismo na luta contra as diferentes formas de exploração. A função organizadora conferida à conjunção do samba, da capoeira e do candomblé, associada ao estatuto da malandragem, evidencia a cadência dos passos dados pelo autor em seu projeto de romance político e de denúncia social, na medida em que, na representação desses elementos, desnuda não apenas a complexidade que reside no sentimento de revolta do indivíduo pobre, mas também as engrenagens do controverso caráter das classes altas.

Além disso, conforme apontado pela análise, o protagonismo de Antônio Balduíno, baseado em sua performance coreográfica, ressalta o caráter socioeconômico e político subjacente à malandragem: socioeconômico porque pode ser compreendido como um dos modos encontrados pelo indivíduo pobre para sobreviver; político, pois, configurado como forma de protesto contra a exploração, adquire o aspecto de “luta” contra as injustiças sociais praticadas por uma ordem socioeconômica da qual os pobres se encontram alijados. Entretanto, conforme será abordado adiante, não se pode ignorar a complexidade dos problemas que surgem quando o caráter alienado da malandragem assume características de luta politizada.

O encadeamento de todas essas observações revela, portanto, que, mergulhadas em uma gama de preconceitos que orientou a construção da ideologia trabalhista, as classes dirigentes estavam mais interessadas no controle dos indivíduos, por meio de sua transformação em trabalhador assalariado, do que no enfrentamento das complexidades

de um sistema desigual, do qual a divisão do trabalho faz parte. Essa opção, ao invés de apresentar uma possível solução para o problema da mão de obra, aprofundou ainda mais as assimetrias sociais e o distanciamento entre as diferentes classes. Na medida em que consideram que problemas derivados da pobreza, do ócio e da resistência ao trabalho assalariado são opcionais e dependem exclusivamente da vontade do indivíduo pobre para serem solucionados, as camadas altas se isentam da responsabilidade que lhes é devida, ao mesmo tempo que conferem à figura do vadio e do malandro um caráter não apenas marginal, mas também patológico e estigmatizado, reduzindo, dessa maneira, a profundidade da problemática para que os seus interesses sejam assegurados.

Ao contrapor essas observações à dinâmica da malandragem apresentada em *Jubiabá*, é possível visualizar como essas questões de natureza socioeconômica atravessam a narrativa, evidenciando a intrincada relação que existe entre arcaísmo e modernidade no processo de formação social do país. A ética do trabalho discutida aqui, desde a Abolição até o governo Vargas, de caráter profundamente antidemocrático e excludente, não apenas deixou de promover a integração das camadas subalternizadas ao desenvolvimento em curso, como, travestida de instrumento civilizatório, aprofundou ainda mais a marginalização social, já que promoveu, em efeito contrário, uma espécie de “contraideologia do trabalho”, que tem na malandragem um de seus mais representativos efeitos. Entretanto, para além do caráter folclórico e idealizado que reveste a imagem do malandro – assim como a do cangaceiro –, não se pode abstrair o fato de que a realidade que diz respeito ao universo da malandragem reproduz, contra os próprios indivíduos que vivenciam essa condição, níveis outros de alienação e de violência real e simbólica – fato que será comprovado pelo próprio Antônio Balduino, como será visto a seguir.

#### **4.2. O homem**

Na primeira parte do romance, o narrador orienta o ponto de vista da narrativa de forma soberana e monopoliza a óptica que conduz e analisa a organização da obra, a fim de elevar Antônio Balduino à condição de herói. Em decorrência disso, a composição do protagonista, acentuada por características buscadas, sobretudo, na representação

idealizada do cangaceiro e do malandro, é aquilatada pela valorização de aspectos externos e genéricos em detrimento da abordagem de elementos individuais da personagem, de modo que, para além da individualização conferida pelos superlativos e epítetos que fazem dele um herói, a personagem não desenvolve uma consciência reflexiva e analítica, o que implicaria uma participação ativa na condução narrativa. Por essa razão, nessa parte do romance, Balduíno se encontra subordinado a decisões externas, impedido de emitir análises críticas a respeito de si, de outros e das situações que experimenta, exercendo, de forma intuitiva, os valores de uma personagem-objeto, cujas ações estabelecidas acontecem quase que integralmente no território do instinto e não no campo da razão.

O desarranjo desse esquematismo, no entanto, começa a ser estruturado na segunda parte da obra a partir do deslocamento espacial que retira a personagem de seu lugar de origem, obrigando-a ao enfrentamento de novas experiências, resultantes da nova relação espaço-personagem estabelecida. Nesse sentido, há, no conjunto de procedimentos e formulações técnicas experimentadas pelo romancista, o interesse em acentuar aspectos individuais do protagonista, trazendo à luz fissuras e problemas ainda não revelados; do mesmo modo que Balduíno se desloca e avança para um espaço geográfico localizado mais ao interior e distante do ponto inicial, também o ponto de vista do narrador se afasta do materialmente visível e avança para a interioridade da personagem. Se a cidade religiosa da “Bahia de Todos-os-Santos e do pai de santo Jubiabá” – título que dá o autor à primeira parte do romance – é cenário e palco para as aventuras da liberdade e da alienação, o deslocamento em direção à região do Recôncavo coloca a personagem em uma situação de encarceramento, responsável por produzir a capacidade de filtrar de forma crítica, embora desordenada, aspectos específicos do quadro histórico e social testemunhado. Conforme será discutido, o meio rural se apresenta para Balduíno como um adensamento nas paredes do mundo prosaico, o qual se torna ainda mais estreito e restrito, na medida em que a miséria humana experimentada pela desconcentração geográfica proporciona, em efeito antitético, uma condensação da individualidade, responsável, por sua vez, pela transformação da própria atmosfera da narrativa. Nesse movimento de descentralização e distanciamento, à proporção que vai sendo desvelado o interior da personagem, mais dissonante e pessimista se torna o ponto de vista da narrativa, que estrutura a análise da individualidade da personagem em três pilares, quais sejam: a anunciação do desacordo entre narrador e personagem; a

materialização desse desacordo, feita por meio da análise psicológica da personagem; a transformação de Balduíno em indivíduo problemático.

A manifestação da individualidade, no romance, vem acompanhada da compreensão e da aceitação da complexidade das contradições sociais e da impossibilidade de vencê-las, seja pela integração resignada – via aceitação da moral burguesa do trabalho –, seja pela marginalização – via malandragem. Nesse sentido, fica evidente o malogro a que está fadada a construção de um projeto heroico unilateral, pois o heroísmo concebido de forma esquematizada não tem lugar – de forma orgânica, pelo menos – no mundo competitivo administrado por uma sociedade cada vez mais atomizada e individualista<sup>328</sup>. Ao chamar para o centro dos acontecimentos do romance a individualidade problemática da personagem sem, no entanto, renunciar a seu projeto ideológico, Jorge Amado demonstra preocupação em se afastar da pecha de panfletário, o que, de fato, confere maior complexidade à composição da obra<sup>329</sup>. Embora a manifestação de uma consciência individual comece a predominar apenas a partir da segunda parte do romance, seus indícios já aparecem em momentos anteriores, indicando, assim, uma evolução minimamente orgânica no caráter da personagem. Um lapso de reflexão do protagonista surge pela primeira vez no capítulo “Lanterna dos Afogados”, provocado pela repentina aparição de Viriato, o Anão, na comemoração do aniversário do Gordo. Contrastando com o clima festivo, diz a personagem:

– De que vale a vida da gente? Você se alembra da vez que a gente apanhou como cachorro na polícia? Pra que eles fez aquilo com a gente? A vida da gente não presta pra nada... A gente não tem ninguém...  
O Gordo tremia. Antônio Balduíno olhava para dentro do copo de cachaça. Viriato, o Anão, se levantou:

---

<sup>328</sup> Citando N. Boileau-Despréaux, Michel Zérafra informa que “Boielau inova o romance picaresco perfeito, no qual o herói seria totalmente humanizado, individualizado, isto é, desmistificado. Boileau tem uma concepção burguesa do mundo, segundo a qual não há herói que não possa ser conhecido, sem perder seu prestígio, seu mistério: o romance picaresco anuncia o reino do indivíduo balizável, identificável” (ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem – o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p.39).

<sup>329</sup> A crítica favorável de Lúcia Miguel Pereira ao romance corrobora esse posicionamento. Diz ela: “Afinal, Jorge Amado cumpriu a promessa do País do Carnaval e nos deu um romance de verdade. Um romance onde a classe não absorveu a humanidade, onde o homem, trabalhando numa estiva ou num escritório, morando num casebre ou num palacete, é sempre um homem, e não um operário ou um patrão. Essa importância da pessoa humana é um elemento novo na obra de Jorge Amado. O elemento que lhe faltava, que impedia a completa expansão da sua grande força criadora, e que veio animar com um sopro de vida as suas personagens, Fê-las tão reais, tão livres, que elas parecem ir mais longe do que a intenção do autor. Porque, uma vez ou outra, sobretudo na parte final, Jorge Amado tenta dirigir as suas criaturas, lembra-se de que foram feitas para lhe ilustrarem as ideias. Mas elas rompem o círculo em que as procuram por e vivem plenamente” (PEREIRA, Lúcia Miguel. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, nov. 1935, p. 1).

- Estou chateando vocês... Mas eu fico só e fico matutando...
- Já vai? – perguntou Joaquim.
- Vou pegar a saída do cinema.
- Saiu se arrastando na bengala, curvo, coberto de farrapos.
- Ele já se acostumou a andar assim – disse Joaquim.
- Por que é que ele só conversa coisas tristes? – O Gordo não sabia, mas tinha pena porque era muito bom.
- Ele sabe mais do que a gente – afirmou Antônio Balduino.<sup>330</sup>

Viriato, que, diferentemente dos outros meninos de rua, permaneceu na mendicância até o fim da vida e, por essa razão, veste-se e se comporta como um maltrapilho, é descrito por seus companheiros como alguém sábio e perspicaz. Nesse aspecto, faz às vezes dos oráculos das tragédias e das epopeias gregas, a exemplo de Tirésias, cuja função é revelar para o herói um mau agouro por meio de profecias. A voz dissonante e a descompostura de sua figura irrompem em meio à festa, contrastando com a alegria e com a alienação do grupo e chama a atenção para uma realidade inescapável que não pode ser transformada, menos ainda vencida, com os recursos que lhes são disponíveis. Embora não opere nenhuma transformação na vida das personagens, a presença do mendigo põe uma centelha de capacidade reflexiva em suas consciências, a qual, posteriormente, será desenvolvida no protagonista de forma mais detalhada: “Fizeram a farra, se entupiram de cachaça, amaram umas cabrochas bem bonitas, mas não conseguiram esquecer Viriato, o Anão, que não tinha ninguém para tratar da sua maleita”<sup>331</sup>. O pessimismo e a desesperança de Viriato resultam em suicídio, afogado no mar, e assinam na mentalidade de Antônio Balduino a base para a formação de sua consciência crítica, o que pode ser verificado na forma como o narrador apreende as impressões do protagonista no velório do amigo: “De repente, no meio de toda aquela gente, Antônio Balduino se sentiu só com o cadáver e teve medo. Um medo doido. Ficou tremendo, batendo os queixos. (...) E pensou que eram todos eles muito infelizes, vivos e mortos. E os que nasceriam depois também. Só não sabia por que eram tão infelizes”<sup>332</sup>. A solidão experimentada pela personagem diante da imagem do amigo morto e o reconhecimento de sua infelicidade se consumam na compreensão, ainda elementar, do caráter ilusório que constitui a sua atual forma de luta. Nos capítulos subsequentes, essas primeiras impressões serão transformadas em objeto de análise psicológica, feita não só

---

<sup>330</sup> *Op. cit.*, p.91.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p.92.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p.95.

pelo narrador, mas também pela personagem, que revelará a materialidade da infelicidade que se abate sobre o protagonista.

Conquanto fragmentos de individualidade figurem na composição da personagem na primeira parte do romance, é na segunda parte, que recebe o título “Diário de um negro em fuga”, que mudanças operadas no comportamento e na voz narrativa se manifestam de forma mais concreta. A fuga a que se refere o título apresenta também um caráter polissêmico, na medida em que, além da literariedade vinculada à partida de seu lugar de origem, motivada pela vergonha da derrota no tablado, pode indicar também a recusa da personagem ao projeto heroico imposto pelo narrador que, da forma como é articulado, elimina características humanas como falibilidade e fraqueza, escondidas pela onisciência do narrador no ornamento do caráter exemplar do herói. Obedecendo à estrutura cíclica do romance, essa parte está organizada entre a partida e o retorno de Salvador que, funcionando como um ponto fixo que intersecciona saídas e chegadas, simboliza também o espaço central que testemunhará o aparecimento da maturidade crítica do herói. A viagem rumo às cidades do Recôncavo baiano simboliza um ritual de transição pelas águas, conduzido pelas mãos e pelo controle do emblemático Mestre Manuel, que dá início a uma nova fase da vida do herói. O distanciamento da cidade, portanto, torna-se necessário para que o protagonista vislumbre a possibilidade de novas vivências, motivadas, sobretudo, pela experiência da solidão: apartado de suas principais referências e padrões de comportamento – e de heroísmo –, como Jubiabá e Zé Camarão, Antônio Balduino é colocado em um lugar em que é possível questionar todas as experiências desenhadas pelo narrador enquanto vivia nas ruas da Cidade da Bahia.

Uma vez que a personagem, em determinados momentos, enseja romper com o controle imposto, o narrador assume uma postura autoritária para evitar que o seu herói infalível escape para um caminho contrário ao estabelecido, evidenciando, em partes pontuais, uma luta de consciências que, esteticamente, é configurada não só pelo arrefecimento da descrição e da voz onisciente do narrador, mas também pela fragmentação do tempo e pela ênfase dada ao espaço psicológico da personagem e aos seus monólogos internos. A mobilidade percebida no ponto de vista confere, por sua vez, maior destaque aos questionamentos e às reflexões individuais da personagem, estabelecendo lugares específicos de diferenciação entre a consciência-sujeito e a consciência-objeto do protagonista. À medida que apresenta um desacordo com os caminhos apresentados pelo narrador em terceira pessoa, Antônio Balduino manifesta a natureza subjetiva de sua individualidade e impõe-se como sujeito sem, nesse momento,



enveredar pelos caminhos do discurso social panfletário. Em razão dessa oposição, a atmosfera alegre e festiva que preenche a narração dos eventos anteriores é esvaziada de sentido e abre-se espaço para análises psicológicas mais humanas que ainda não tinham sido encontradas na literatura de Amado. Isso feito a partir de três procedimentos formais na narrativa: o estabelecimento do narrador autoritário, a configuração da *psicologia do sujeito revoltado* e encaminhamento do princípio da antinomia interioridade/exterioridade.

#### **4.2.1. O narrador autoritário**

O estatuto autoritário do narrador onisciente se manifesta em incorporações ou construções metafóricas que confirmam o domínio subjacente à relação estabelecida com a personagem. Configurado formalmente na narrativa, o vínculo dominador-subordinado aparece pela primeira vez na relação construída entre Mestre Manuel e o seu saveiro, o Viajante sem porto, que em várias ocasiões é aquilatado sob um viés antropomórfico, e evidencia o paralelo que há entre o saveiro e Balduino, acentuado pelo próprio nome do barco, associado à performance do protagonista ao longo de toda a narrativa. Sobre o marinheiro, é informado: “No leme, Mestre Manuel fuma cachimbo (...) A estrada não tem mistérios para ele”<sup>333</sup>; e sobre o saveiro: “Ninguém se pega com ele – diz Mestre Manuel, acariciando o barco como acaricia uma mulher”<sup>334</sup>. De acordo com a leitura construída acerca do empreendimento heroico projetado pelo autor, há uma clara convergência na forma como as relações são estabelecidas aqui. Da mesma forma que Manuel conhece todos os aspectos do Viajante sem porto e os segredos de suas aventuras e viagens, o narrador soberano sabe tudo a respeito da jornada do herói. A travessia do saveiro emula, então, a própria travessia de Antônio Balduino, em sua trajetória acidentada rumo à maturidade: assim como o barco-viajante nas mãos do capitão consegue vencer as dificuldades impostas pelas águas traiçoeiras, a personagem-viajante, nas mãos do narrador, que é quem possui o leme de sua vida, também é projetada para a invencibilidade. Os significados que podem ser extraídos da metáfora se revelam ainda mais expressivos à medida que é descrita a viagem em direção ao Recôncavo: “Aonde irão eles nessa carreira louca? Não se baterão numa coroa de pedras negras e não irão

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p.142.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p.142.

dormir no fundo do mar? Mestre Manuel vai de olhos fechados no leme”<sup>335</sup>. Ora, é o saveiro, e não as personagens, que segue em uma “carreira louca”. O recurso metonímico que transforma os homens e o barco em um só organismo confirma não apenas a objetificação da personagem, mas também a sua submissão ao controle do narrador, verdadeiro sujeito que determina o ponto de vista da narrativa. Diante dos empecilhos e barreiras que despontam pelo caminho, o capitão comanda o leme do Viajante de forma despreocupada, pois é um profundo conhecedor dos segredos da jornada. Entretanto, uma vez que há um arrefecimento das dificuldades e a ameaça do perigo se torna menor, ele cede, momentaneamente o controle do leme a Balduino: “Mestre Manuel entregou o leme a Antônio Balduino, agora que o rio é largo. (...) Antônio Balduino imagina jogar o saveiro sobre as pedras do rio. Morreriam todos...”<sup>336</sup>. A interpretação da relação metafórica que pode ser extraída do texto, em consonância com as intenções que tem o autor em relação à personagem e, principalmente, com a modulação formal que acentuará a introspecção, fica mais evidente aqui. O controle do leme por Balduino pode ser entendido como o controle da condução narrativa e, por conseguinte, da sua própria vida. Essa mobilidade momentânea indica que, enquanto a direção está nas mãos do narrador, a existência heroica da personagem está assegurada e a sua jornada será finalizada de forma positiva; entretanto, se for dada a ele a possibilidade de dirigir as suas ações, há o risco de o projeto heroico ser interrompido. Por meio desse artifício, então, o narrador confirma o seu caráter mediador e autoritário e estabelece os termos que orientarão o seu modo de ver a personagem.

Por outro lado, contrariando a linearidade que confere à primeira parte da narrativa um aspecto monocórdico de imutabilidade, a postura do romancista passa a se apoiar na transmutação do ponto de vista que, por sua vez, sustenta-se em duas linhas de força principais: a do narrador que diminui o foco narrativo dado à exterioridade e passa a se deter em aspectos da individualidade do protagonista; e a nova postura da personagem que, dentro dessa perspectiva, experimenta um processo de esvaziamento do heroísmo. A configuração estética engendrada pelo autor recorre ao que aqui é chamado de “princípio da antinomia interioridade/exterioridade” – que será tratado adequadamente em momento oportuno – e toma temas como sexualidade, morte e alucinação como momentos exemplares que elucidam a análise da questão. Do ponto de vista do enredo, essa configuração é estabelecida a partir da mudança espacial: a chegada das personagens ao

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p.146.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p.147.

Recôncavo traz para o centro da narrativa aspectos objetivos de ordem social e econômica que podem ser observados na exploração instaurada contra os trabalhadores das plantações de fumo e das fábricas de charuto; no entanto, diferentemente do que ocorre em *Cacau* e em *Suor*, tais questões cumprem a sua função no plano secundário da narrativa, pois, ao primeiro plano, é reservado o lugar do embate entre narrador e personagem, situado no território subjetivo da consciência.

Segundo a perspectiva da denúncia social proposta pelo narrador, a situação em que vivem esses indivíduos reproduz de forma explícita o descaso e o abandono sofridos pelos habitantes da zona rural que, afastados do desenvolvimento urbano, estão submetidos a padrões de comportamento específicos que muito se aproximam da selvageria e da barbárie. Nesse contexto, várias formas de exploração e violência se espalham entre os trabalhadores, entretanto, é a problemática sexual que será selecionada pelo autor para conduzir a mudança do foco narrativo. Essa escolha não é arbitrária. São questões pontuais dessa parte da narrativa, decorrentes da interdição sexual, que desencadearão em Antônio Balduino indícios da consciência crítica do indivíduo problemático, utilizadas pelo narrador para matizar a sua conversão à causa revolucionária. Por essa razão, parece relevante dedicar uma parte da análise a essa transição.

No recorte dedicado à sexualidade dos trabalhadores, o autor reproduz um esquema em que as mulheres comparecem sob a perspectiva da objetificação, uma vez que apenas existem para satisfazer as necessidades sexuais dos homens, e estes surgem de forma animalizada, destituídos de qualquer filtro moral ou ético, completamente entregues a instintos primitivos. Nessa clivagem de gêneros, a irracionalidade ratificada pelas condições desumanizadoras de trabalho é ainda favorecida pelo inexpressivo número de mulheres na região, o que contribui para a normalização da violência:

O vento balançava os pés de tabaco, as folhas largas lembravam sexos estranhos de mulheres. Ricardo engoliu em seco e disse:

– Não sei como a gente pode trabalhar sem ter mulher... Aqui só tem essas duas casadas...

– E a filha de Sinhá Laura?

– Eu casava com ela se ela quisesse... – disse Ricardo.

Antônio Balduino enfiou o punhal na terra. Um negro alto afirmou:

– Um dia eu chamo ela aos peitos, ela deixe ou não deixe...

– Mas é uma menina de doze anos – se espantou o Gordo.<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> *Ibidem*, p.161-162.

A forma como a compreensão dessa realidade é apreendida pelos homens do lugar é processada pelo narrador a partir de três visões distintas que orientam o tratamento dado à questão da sexualidade sob uma perspectiva normatizadora: a primeira visão, proposta por Ricardo, representa uma compreensão semiconsciente dessa conjuntura, ao sugerir que uma menina de doze anos possui capacidade para distinguir os termos que separam uma relação sexual consensual de uma não consensual; a segunda, revela a postura passional e violenta de Filomeno cuja figura, mal vista pelo narrador e pelo protagonista, encaixa-se de forma exemplar nesse construto de incivilidade e alienação; a terceira, formalizada pela visão racional do Gordo, representa a autoconsciência crítica do narrador que será largamente desenvolvida nos dois capítulos seguintes, contrapondo-se diretamente às ações de Balduino. Embora o protagonista omita o seu posicionamento, a ação de “enfiar o punhal na terra” se revela bastante significativa, pois antecipa não apenas a figuração da possibilidade da consumação da violência sexual, mas também as cenas da briga que Balduino terá com o capataz, em decorrência dos mesmos fatos que motivam o diálogo extraído do fragmento acima.

A existência desse mundo “paralelo à civilização”, reproduzido de modo informal e corriqueiro em uma conversa de trabalhadores, denuncia o grau de aviltamento a que pode ser reduzido o indivíduo explorado, rebaixando a mulher a um nível ainda mais degradante, pois experimenta uma dupla condição de exploração: a derivada da realidade da pobreza e a relacionada aos abusos sexuais – dos patrões e dos seus pares, os trabalhadores. Arminda, que conforme informa o narrador, costumava correr pelos campos “a sua meninice de doze anos, não corre mais e trabalha com o rosto angustiado”<sup>338</sup>, é exemplo dessa condição. O condicionamento de sua existência à satisfação sexual é mesmo evidenciado na forma como o narrador a descreve: “Antes Arminda era alegre e tomava banho no rio, nadando como um peixe, excitando os homens com o espetáculo do seu corpo de menina”<sup>339</sup>. É interessante observar aqui que, embora apresente uma posição contrária à violência que circunscreve a forma como as personagens se relacionam com a menina, o narrador também não deixa de sinalizar a sua concordância com o ponto de vista das personagens.

Na armação dessa estrutura, a morte de dona Laura, mãe de Arminda, pode ser compreendida como o elemento do qual faz uso o autor para introduzir na narrativa a estratégia que anunciará o rompimento da comunhão estabelecida anteriormente entre

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, p.165.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p.165.

narrador e personagem. Após a morte da mãe, a menina é envolvida em uma disputa entre alguns homens do local. O conflito, que não chega a se materializar de forma efetiva, é estabelecido no capítulo “Sentinela” e está circunscrito em uma triangulação de olhares que estabelece um jogo no qual as relações de consciência e de ponto de vista são bastante decisivas para os rumos que tomará a relação entre o narrador e o protagonista:

Antônio Balduino levantou os olhos e espiou Arminda. Ela chorava no outro lado da sala. Mas o rosto inchado da defunta impede que ele veja direito. Também o negro Filomeno olha para a órfã. Antônio Balduino bem vê que os olhos do negro estão pousados nos seios de Arminda que sobem e descem com os soluços que lhe sacodem o colo. E Antônio Balduino tem raiva. Murmura para o vizinho:  
– Miserável do negro nem respeita os mortos.  
Mas ele também olha os seios que se movimentam por baixo do vestido. De repente, o negro Filomeno desvia o olhar e espia as pessoas que estão na sala. Ele está com medo, todos estão vendo. “De que será que tem medo o negro Filomeno?”, pensa Antônio Balduino.<sup>340</sup>

Com efeito, conforme sugere o fragmento, a organização formal desse capítulo se sustenta nas relações estabelecidas pelo olhar, com o predomínio da perspectiva do protagonista:

Antônio Balduino *vê* Arminda (desejo)

Filomeno *vê* Arminda (desejo)

Antônio Balduino *vê* Filomeno (raiva)

Arminda *vê* ∅

Narrador *vê* Antônio Balduino (censura)

À exceção de Arminda que não vê ninguém, o que sublinha a subalternização de sua condição, o olhar dos demais carrega uma intenção e um valor judicativo que orientam a estrutura do capítulo, dando-lhe sentido: seja pelo desejo, seja pela raiva ou pela censura, as relações que se estabelecem e movimentam a narrativa possuem um caráter predominantemente subjetivo, sobrepondo-se ao debate de cunho social. Embora o foco aqui seja comandado pela visão de Balduino, este não deixa de ser observado pelo olhar do narrador que, diferentemente de outros momentos, agora possui o aspecto crítico de desaprovação. De forma oposta ao ponto de vista que predomina na primeira parte da

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p.167-168.

narrativa, em que a visão do narrador onisciente põe o protagonista no centro e, a partir dele, interpreta o mundo e as pessoas que estão ao seu redor, aqui há um relativo distanciamento para que seja possível estabelecer uma avaliação mais objetiva de sua conduta. Esse mecanismo justifica a mobilidade da óptica narrativa e guarda relação com o conceito de “visão por detrás”, utilizado por Jean Pouillon para determinar a forma como o autor investiga a natureza psicológica da personagem. Sobre isso, diz Pouillon:

Em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode tentar distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta sua vida psíquica. (...) Esse modo de compreensão representa um modo de conhecimento; com efeito, é no conhecimento que o sujeito conhecedor se distancia do objeto conhecido, razão pela qual a reflexão é considerada como um desdobramento. (...) [o romancista] dá prosseguimento [à obra] “por detrás dela”; não se encontra dentro do mundo por ela descrito, mas sim “por detrás dele”, ou como um demiurgo ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas.<sup>341</sup>

Esse distanciamento apontado pelo teórico, em *Jubiabá*, é entendido como uma das poucas ocasiões em que o autor retira do narrador a soberania do ponto de vista e permite que o fluxo narrativo seja conduzido pelo protagonista. Segundo essa perspectiva, a existência de Arminda e de Filomeno passa a depender exclusivamente do olhar de Antônio Balduino, isto é, o leitor apenas consegue vê-los através dos olhos de Balduino. Entretanto, devido ao posicionamento crítico e moralizante do narrador, é possível que não haja por parte do leitor observador qualquer identificação com o olhar do protagonista que, nesse momento, encontra-se afastado de um comportamento considerado exemplar.

O fato de o protagonista assumir momentaneamente a condução da narrativa, implica no relativo afastamento ao controle do narrador. Ocorre que, assim como o desejo de lançar o saveiro contra as pedras, o seu olhar segue uma direção contrária à autorizada, o que motiva, então, no plano da consciência, o conflito entre ambos. O protagonista, influenciado pelo comportamento padrão do ambiente, também evidencia que possui desejo por Arminda, porém, em seu caso, esse desejo é problematizado pelo filtro da ética e da moral, o qual já havia sido pontuado pelo narrador, mediante o comentário do Gordo, quando ressalta que se trata de “uma menina de doze anos”. Esse é o primeiro momento da narrativa em que o narrador manifesta discordância em relação às atitudes de Balduino,

---

<sup>341</sup> POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1974. p.62.

o que revela, em alguma medida, a manifestação de independência e de individualidade na personagem.

A discordância em torno dessa questão chega ao ápice durante o velório de Sinhá Laura, quando Balduíno começa a engendrar uma forma de materializar os seus desejos sexuais. O emaranhado do conflito começa a ser tecido, então, no território de sua consciência, evidenciando uma nova etapa na mobilidade do foco narrativo. O abandono parcial da onisciência e o empréstimo do ponto de vista, concedido momentaneamente à personagem, deslocam o narrador para um lugar inconveniente que exige o manejo de artifícios narrativos que lhe assegurem a interferência nas decisões do herói. Como recurso que atenda a essa necessidade, o autor lança mão de uma técnica narrativa que sugere, em alguma medida, a aproximação desse capítulo aos experimentos expressionistas verificados na literatura alemã, sobretudo no que diz respeito ao tratamento dado à alucinação que, nesse capítulo, é apreendida como reflexo da mente atordoada de uma personagem em um estado de negação crítica da realidade presente<sup>342</sup>. De forma semelhante à que ocorre na vanguarda expressionista, no capítulo “Sentinela”, ausente o narrador em sua posição natural, as imagens aparecem distorcidas, realçadas, com a finalidade de engendrar, na mente do protagonista, a deformidade que expressa o seu desejo por uma menina, manifestado durante o velório da mãe: “Os fífós pareciam andar. A luz vacilante se aproximava da casa de taipa. Não se viam as pessoas. Somente aquela luz vermelha que bruxuleava e mudava de lugar, como uma alma penada”<sup>343</sup>.

Como forma de sublinhar de maneira ainda mais expressiva esse estado de desordem e aprisionamento, em oposição às aventuras ensejadas na liberdade das ruas, o conflito agora começa a ser desenhado na clausura de um cômodo escuro e abafado: “No único cômodo da casa dois bancos se alinhavam ao lado de uma parede. (...) E no meio da sala, estendido em cima de uma mesa, que era nos dias comuns cama e mesa de jantar, estava o cadáver, inchado, parecendo querer estourar”<sup>344</sup>. A valorização do grotesco na imagem da mulher morta, de acordo com a perspectiva expressionista, realça o caráter

---

<sup>342</sup> Embora as inovações estéticas na literatura promovidas pelos expressionistas, sobretudo Alfred Döblin e Carl Einstein, guardem relação com a realidade europeia do período pós-guerra, alguns de seus aspectos podem ser verificados no capítulo “Sentinela” de *Jubiabá*. A “quebra” do real que só acontece nesse capítulo se aproxima da “ruptura da normalidade” que, segundo Marion Fleischer, representou um campo demasiadamente explorado pelos escritores alemães. Segundo ela, no contexto dessa ruptura “os estados de alienamento ou de êxtase, de sonho ou de loucura, visões e utopias, o grotesco revelador do desconcerto do mundo tornam-se objeto de grande interesse narrativo” (FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: *O Expressionismo*. GUINSBURG, Jacob (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 146).

<sup>343</sup> *Op.cit.*, p.166.

<sup>344</sup> *Idem*, p.166-167.

lúgubre do ambiente e submete a personagem a um estado alucinatório que quebra parcialmente a postura da narrativa que até então se ocupava com a linearidade realista. Sem que tenha sido emitido um aviso prévio por parte do autor, tudo então passa a ser aquilatado pela ausência da lógica do real e pelo incomum:

E olha quase risonho o decote do vestido de Arminda. A luz do fifó bate em cima do começo dos seios. E quer entrar... Sim, a luz do fifó quer entrar pelos seios de Arminda como uma mão. Lá está ela tentando... Antônio Balduino segue a cena com os olhos brilhantes. Afinal, parece que a luz conseguiu entrar pelo decote. Naturalmente agora está amassando os seios que sobem e descem. Antônio Balduino sorri e quase murmura:  
– Conseguiu, a peste...<sup>345</sup>

A descrição acima, conduzida pelos “olhos brilhantes” de Antônio Balduino, concebe Arminda da forma como ela existe de acordo com o seu interesse, para além da situação em que se encontra. Objetificado pelo narrador ao longo da primeira parte do romance, na qual é valorizado apenas em seus atributos exteriores, Balduino, de posse do ponto de vista da narrativa, transfere para a menina a mesma forma de percepção. A materialização da luz do fifó, antes vista como um elemento fantasmagórico, incorpora a intenção da personagem e, conduzida por seu olhar, realça as partes de seu objeto de desejo, sem se importar com os problemas éticos que residem nessa descrição, aproximando-se, assim, do que diz Fleischer a respeito da literatura expressionista: “Impõe-se aqui a presença do indivíduo problemático e solitário, a angústia de existências lesadas física ou mentalmente, reprimidas e, não raro, patológicas”<sup>346</sup>. O fato de uma menina de doze anos ser colocada no centro dessa questão por si só já configura um problema, mas a cena descrita realça o quadro patológico do contexto analisado por se desenrolar em um ambiente completamente inadequado a essa situação. O desejo sexual de Antônio Balduino desempenha a função de promover não apenas a distorção no nível estético da composição, mas também no nível da interpretação moral que deriva dessa disposição formal. A indiferença diante da dor de uma criança que enfrenta o luto pela morte da mãe encontra correspondência no olhar da personagem que, travestido na luz do fifó, aquilata os movimentos, provocados pela dor do choro e do soluço, pelo viés da sexualização, desnudando o egoísmo e o individualismo do caráter do herói que no momento de uma tragédia alheia se preocupa apenas com a satisfação de seu interesse. A

---

<sup>345</sup> *Idem*, p.168.

<sup>346</sup> *Op. cit.*, p.146.



imagem do sorriso de Balduíno contrasta diretamente com o choro de Arminda e compromete a construção heroica empreendida na primeira parte do romance, sobretudo porque coloca em xeque o argumento, retirado da caracterização do cangaceiro, de que a violência do herói é direcionada apenas para aqueles que ocupam as camadas superiores. Arminda, então, desencadeia na narrativa um dos mais significativos embates vivenciados por Antônio Balduíno; entretanto, contrariando a expectativa, a disputa não se dará com Filomeno. Valendo-se do artifício que transfigura o real em alucinação, sem, no entanto, abandoná-lo completamente, o narrador se investe do papel de oponente do protagonista e incorpora a imagem da mãe, morta, para interferir nas ações da personagem, opondo-se ao protagonista, por intermédio da figura de Sinhá Laura:

Mas agora ele também retira o olhar e está tremendo. Pois não é que a morta fixou nele os olhos parados com uma expressão de ódio? Antônio Balduíno olha o chão, espia as mãos grossas, mas sente que o olhar raivoso da defunta o acompanha. Pensa:

– Por que o diabo desta velha não toma tento com o peste do Filomeno que quer comer a filha dela?

Se recorda que ele também tem más intenções e foge do olhar da velha. (...) Mas a morta está olhando para ele e Filomeno está espiando os seios de Arminda.

- Diabo de velha que ainda tá tomando conta da filha... Não já morreu...<sup>347</sup>

O campo de visão é expandido e agora outra perspectiva se junta ao jogo do olhar. Balduíno, antes ocupando o lugar privilegiado de observador, onde podia desejar Arminda e julgar Filomeno, passa agora ser observado de forma direta. No limite entre a alucinação e a percepção do real que se perdem dentro da consciência da personagem, os olhos da mulher morta passam a participar da condução do foco narrativo, em uma situação de fantasmagoria que mistura a realidade e o estado psíquico transtornado. A respeito desse cenário de deformação psíquica, Fleischer cita uma situação vivida por um homem pequeno-burguês no conto de Döblin “O assassinato de uma Margarida<sup>348</sup>” que pode ser aproximada da condição experimentada por Balduíno:

---

<sup>347</sup> *Op. cit.*, p.168.

<sup>348</sup> Como forma de elucidação, Fleischer coloca em seu artigo algumas passagens do conto que são reproduzidas aqui para atestar a aproximação com as partes do romance de Jorge Amado aqui analisadas. Os trechos foram traduzidos por Janice de Fátima B. Romanello, em sua tese de doutorado intitulada “A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em *Die Ermordung einer Butterblume* e em *Berlin Alexanderplatz*”: “Enquanto o senhor seguia sempre calmo e distraído o seu caminho, a bengala ficou presa numa frágil erva daninha. O senhor sério não se deteve; puxou-a, ainda caminhando, de leve pelo cabo e, então, preso pelo braço, olhou ofendido ao redor, puxou-a em vão num primeiro momento, depois, com as duas mãos, livrou a bengalinha com um repelão e, sem fôlego, com duas olhadelas rápidas para a bengala e para a grama, recuou bruscamente, de forma que a corrente de ouro saltou sobre o colete preto. Fora de

Episódios anormais, fantasmagóricos aterrorizam-no, as coisas adquirem vida própria, enredando-o e dominando-o progressivamente – o mundo exterior torna-se uma projeção de sua mente enferma. Os momentos terríficos, produtos de suas alucinações, e vividos sob uma influência de culpa após a decapitação brutal na floresta, de uma flor, adquirem dimensões enormes que, traduzidas no texto através do grotesco, induzem-no a atitudes e comportamentos irracionais.<sup>349</sup>

A deformação de todo o contexto social no qual Balduíno está inserido é sintetizada nessa cena da sentinela e adquire contornos psicológicos que representam o grau de violência a que essas pessoas estão submetidas. Para ele, as imagens do ambiente também adquirem proporções enormes e emulam o grotesco que há nessa situação: o corpo morto que incha sem parar, as enormes gotas de suor que escorrem pelo rosto da defunta, os olhos disformes que se colocam sobre ele de forma acusatória. A censura, apontada anteriormente pelo narrador na breve descrição do comportamento contraditório da personagem, materializa-se nas ações da defunta, segundo a perspectiva metafórica que se desenvolve na consciência de Balduíno e indica o ponto de vista do autor que, uma vez impossibilitado de se manifestar diretamente na narrativa, empresta a sua consciência para uma personagem que, dentro dos limites estabelecidos pela lógica interna da obra, possui a mesma autoridade que ele. É também sob essa necessidade de intervenção que o apelo à fragmentação do real passa a fazer sentido. A única pessoa que poderia se colocar entre Balduíno e Arminda é, com efeito, Sinhá Laura, mãe e defunta, duplamente autoridade, portanto. Evidentemente, todas as ações que se seguem a partir desse ponto são desenvolvidas a partir do uso do recurso conotativo da linguagem literária que permite ao autor, dentro das possibilidades da representação, extrapolar os limites do real para

---

si, o gordo ficou ali por um momento. A cartola escorregava sobre a nuca. Encarou as flores emaranhadas, para então, com a bengala em riste e a face rubra, avançar sobre elas e golpear as plantas mudas. Os golpes zuniam à esquerda e à direita. Hastes e folhas voavam pelo caminho. Tinha pulado à frente das flores e feito um massacre com a bengalinha. (...) Pouco tempo depois, estava contando novamente os passos, um, dois, três. Colocava um pé diante do outro, os braços balançavam nas juntas dos ombros. De repente, o senhor Michael Fischer viu, enquanto os eu olhar vagueava pela beira do caminho, que uma figura atarracada, ele próprio, se afastou da relva, se lançou sobre as flores e decepou a cabeça de uma margarida. Aconteceu de forma muito clara à sua frente o que, anteriormente, havia acontecido no caminho escuro. Essa flor ali era igualzinha à outra. Essa uma atraiu os eu olhar, a sua mão, a sua bengala. Seu braço ergueu-se, a bengalinha zuniu, vupt, a cabeça voou para longe. A cabeça deu uma cambalhota no ar, desapareceu na grama. O coração do negociante batia freneticamente. Agora a cabeça cortada da planta afundava e mergulhava na grama. Ia para o fundo, cada vez mais para o fundo, passando pela camada de grama, penetrando na terra. Agora começava a descer vertiginosamente em direção ao centro da terra, nenhuma mão podia segurá-la. E lá em cima, do toco do corpo caíam gotas, sangue branco brotava do pescoço, em direção ao buraco, de início em pequenas quantidades, como acontece com um parafítico que perde saliva pelos cantos da boca, depois, aos borbotões, escorria gosmento, como uma espuma amarela, em direção ao senhor Michael, que inutilmente procurava fugir, pulando para a direita, pulando para a esquerda, tentando saltar por cima, enquanto aquela coisa já se avolumava aos seus pés.

<sup>349</sup> *Op. cit.*, p.149.

alcançar o fim desejado. A imagem da mulher morta que sai em defesa da inocência da filha pode bem significar o consórcio entre os valores éticos que possui Antônio Balduino e as alterações provocadas pela bebida alcóolica que, em perspectiva alucinógena, funciona como um contrapeso à consciência da personagem, chamando a atenção para a gravidade dos seus desejos. Entretanto, nada disso é informado pelo autor. Não há qualquer anotação que sugira que a transição do real para a alucinação acontece por meio da comparação ou da figuração. A mudança narrativa é feita de forma natural e se torna evidente devido ao distanciamento temporário do narrador.

De acordo com a leitura empreendida a respeito da construção do herói, esse recurso metafórico pode também ser interpretado como um artifício encontrado pelo romancista para, enquanto valoriza uma postura independente e humana da personagem, proteger a integridade e a honra da figura que vem sendo desenvolvida ao longo da narrativa, impedindo-a de um possível rebaixamento moral. Nesse sentido, a organização formal do capítulo também se reveste de um caráter metalinguístico, na medida em que a sentinela que dá nome ao título guarda uma relação, para além do sentido denotativo que tem com o velório, com a postura da mãe que tenta proteger a filha e com o comportamento paternalista do autor, que visa salvaguardar a integridade e a honra do herói. Com efeito, o fato de o autor mobilizar mais uma vez o ponto de vista da narrativa, ao interpor a figura do narrador entre a personagem e a realização de suas vontades, atesta não somente que a infalibilidade de Antônio Balduino só é possível dentro de uma concepção idealizada, garantida por meio de controle e supervisão, mas também ressalta uma relativa independência do protagonista que, despido da roupagem heroica engessada que lhe foi imputada, pode reivindicar uma perspectiva humanizadora para a forma como é concebido. A concretização do desejo, para além das questões de ordem ética e moral que aí residem, revela um comportamento humano específico, diante de uma situação específica, com complexidades e contradições que, por essa razão, não se amoldam à concepção esquematizada de uma personagem romanesca.

No universo da alucinação, portanto, a luta contra a defunta guarda aproximação com as lutas que Balduino precisou sustentar ao longo de sua jornada e, por essa razão, a personagem faz uso das mesmas técnicas e recursos para superar o adversário: o dribble, a ginga: “Espia para o teto. Mas sente que os olhos da morta estão fitos nele. Ficou muito tempo espiando as traves e as telhas pretas. De repente baixou a vista e olhou os seios de Arminda. Sorriu satisfeito: tapeou a velha morta. Mas foi pior, foi muito pior: ela ficou

com a boca torcida de raiva, esbugalhou ainda mais os olhos”<sup>350</sup>. A tentativa de ludibriar a oponente, valendo-se de técnicas conhecidas, não produz efeito positivo e a imagem da deformação alcança uma forma ainda mais expressiva. A ousadia da provocação de Antônio Balduino em confrontar diretamente a autoridade estabelecida que, ultrapassando a figura da mãe morta, pode ser representada pela incorporação do narrador, eleva o conflito a uma situação-limite com a decisão da personagem de concretizar as suas intenções em relação a Arminda:

Vão para o quintal, no fundo onde está uma tina d’água e um caneco. Arminda se curvou para encher o caneco e pelo decote do vestido Antônio Balduino *vê*<sup>351</sup> os seios. Então segurou nos braços da menina e girou com ela que ficou de frente para ele, *olhando-o* espantada. Mas ele não *vê* nada a não ser aquela boca e aqueles seios que estão na sua frente. Vai apertar o abraço e a sua boca se dirige para a boca de Arminda, que ainda não compreende, quando os *olhos* da defunta chegam e se colocam entre os dois. A velha Laura deixou seu lugar em cima da mesa e se meteu entre eles. Ela está tomando conta da filha. Os mortos sabem tudo e ela sabia o que Antônio Balduino pretendia fazer. Está ali entre os dois *olhando* o negro. Ele solta Arminda, põe as mãos nos *olhos*, derruba o caneco com água e entra na sala como um *cego*.<sup>352</sup>

A insistência do narrador em descrever a cena por meio de elementos linguísticos que pertencem ao campo semântico da visão – que aparecem grifados aqui, para reforçar o destaque – afunila o foco do ponto de vista de Antônio Balduino, restringindo o olhar da personagem unicamente à concretização do desejo representado pelo corpo de Arminda. Estabelece-se, então, uma arena narrativa e, aos olhos da personagem, alucinado pelo ímpeto sexual, contrapõem-se diretamente os olhos do narrador/mãe morta, em um duelo que disputa a soberania dos campos de visão e é finalizado com a vitória do narrador onisciente. A derrota de Balduino é acentuada no fim do fragmento, em que é registrado o seu retorno para a sala, vencido pela interposição dos olhos da defunta, como um *cego*. A comparação com o cego, nesse momento de desejo sexual não-consumado, anuncia a aproximação do fim do capítulo e a retirada do olhar privilegiado concedido ao protagonista: Antônio Balduino, que antes podia manifestar a sua vontade, ao mesmo tempo que via e julgava a todos, agora, derrotado pela vontade impositiva do autor, não consegue ver mais nada. A ação do narrador produz um efeito paralisante nas intenções do protagonista que, de fato, não chegam a ser concretizadas; dessa forma, o

---

<sup>350</sup> *Op. cit.*, p.170.

<sup>351</sup> Grifos meus.

<sup>352</sup> *Idem*, p.170-171.

romancista pode exercer o papel de guardador da virtude do herói idealizado, sufocando as características que fazem deste um ser humano problemático sem, contudo, deixar de expor a realidade dessa condição. Nesse aspecto, a relação apresentada por meio do conflito entre criador e criatura se afasta, por exemplo, do caráter engessado presente na composição das personagens, visto em *Suor* e em *Cacau*. O fato de a negatividade do caráter de Filomeno, igualmente preto, pobre e trabalhador, não ter sido escondida pelo autor pode ser visto também como um indício de aceitação da complexidade humana, ou seja, pessoas que se encontram nessa condição podem cometer atos reprováveis da mesma forma que pessoas que ocupam as classes superiores. No que diz respeito ao protagonista, ainda que não tenha se concretizado o ato moralmente inaceitável, a simples representação do desejo e a tentativa de consumá-lo evidenciam um desvio na conduta irretocável dos protagonistas pobres dos romances anteriores. Basta lembrar que a mesma violência sofrida por Zilda, em *Cacau*, partiu de Osório<sup>353</sup>, o filho do coronel, um representante, portanto, da classe social denunciada pelo autor. Ao transferir para um trabalhador pobre a factibilidade de reproduzir ato semelhante, o autor se afasta do método idealizado de composição e valoriza a complexidade da natureza humana de suas personagens.

Com efeito, a problemática que surge no capítulo “Sentinela”, sob a perspectiva da alucinação, será retomada no capítulo seguinte, “Fuga”, a partir de uma perspectiva psicológica mais ampla que verticaliza os problemas éticos e morais apresentados na conduta de Antônio Balduino, tornando possível uma interpretação mais aprofundada. Uma vez apresentada a manifestação da individualidade, o autor interrompe o plano simbólico relativamente expressionista de representação (“Alguém cerra os olhos da morta”<sup>354</sup>) e conduz a análise psicológica da personagem ao plano da produção real, pois é nesse lugar onde reside o projeto inicial de concepção do herói.

#### 4.2.2. Psicologia do sujeito revoltado

---

<sup>353</sup> “O estudante parava o burro para olhar as coxas de Zilda, bem grossas apesar de dez anos. Um dia Osório vinha para o povoado. O velho Ascenço estava em Pirangi e Zilda arrumava a casa. Começou a chover e Osório pediu agasalho. Não respeitou os dez anos de Zilda. Tragédia de gente pobre: um pai que bota a filha para fora de casa e morre de desgosto” (*Op. cit.*, p.70).

<sup>354</sup> *Op. cit.*, p.171.

Uma vez que questões sociais de ordem objetiva adquirem um significado menos relevante se comparadas ao conflito principal que ocorre no território da consciência da personagem em seu delírio moralizante, o desentendimento entre narrador e personagem marca não apenas a manifestação da vontade de Antônio Balduino, mas também um direcionamento do ponto de vista narrativo para a sua interioridade. Os significados desse conflito se inscrevem na configuração estética que recebe o capítulo “Fuga”, no qual é apresentado o desfecho da trama envolvendo Arminda e é engendrado um avanço no processo de desenvolvimento do protagonista, sobretudo em termos psicológicos. A mobilidade na condução narrativa visualizada no capítulo “Sentinela” adquire aqui maior radicalização, na medida em que o autor, afastando-se parcialmente da descrição dos aspectos externos, dedica-se com mais critério à exploração da interioridade da personagem, conduzindo o foco para um ponto de vista de natureza subjetiva. Novamente, o conflito é construído na mente do protagonista, porém, sob o império do real, não mais de uma visão distorcida da realidade como ocorre no capítulo anterior. Com efeito, há, agora, a concomitância de vozes do discurso: o discurso direto praticamente é abolido e o indireto e o indireto livre são usados de forma predominante. Em decorrência dessa configuração formal, a soberania da onisciência do narrador cede espaço à liberdade de pensamentos da personagem; as vozes do narrador e da personagem se intercambiam, atropelam-se e se confundem, embora a maior parte do discurso seja ocupada pela voz de Antônio Balduino. Além disso, o tempo, predominantemente cronológico na primeira parte do romance, aqui aparece fragmentado, cindido na narração do presente, na rememoração de fatos passados e nos devaneios do protagonista. Essa perspectiva formal deriva da própria subjetividade do caráter da personagem, uma vez que nesse capítulo o espaço da consciência é acolhido dentro do campo de produção artística<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> A respeito dessa experimentação formal percebida de forma extensiva no capítulo “Fuga”, guardadas as devidas proporções, é possível aproximar, nessa parte da narrativa, as experiências de Antônio Balduino à figura de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Sobre as questões de natureza técnica que interessam a esta análise, diz Antonio Candido sobre o romance do escritor alagoano: “Tecnicamente, *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o Naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai-e-vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta, ao menos, três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. (...) Deste modo, a narrativa oscila incessantemente nos três planos, ganhando intensidade dramática e alucinatória. (...) Quanto a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem o máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento. Passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas,

Embora esse capítulo apresente uma profusão de vozes, sua arquitetura possui uma estrutura bastante organizada, constituída por cenas intermitentes que recuperam as lembranças do passado em comparação com os acontecimentos que se desenrolam no momento em que a personagem vive as suas experiências. A abertura coloca o leitor no centro de uma cena narrativa, em que é apresentada, de forma sucinta, a vitória de Balduíno na briga com Zequinha, que resulta na suposta morte do capataz da fazenda, acontecimento que desencadeará a fuga que justifica o título dado ao capítulo.

A interpretação da figuração da noite e da escuridão que sublinha a aventura da personagem é crucial para determinar os lugares opostos em que se encontram o narrador e o protagonista nesse momento da narrativa. Enquanto o primeiro se esforça para transformar essa ocasião em um grande ato heroico, próximo das canções e dos abcs que louvam a coragem do cangaceiro em uma situação de completa solidão e desamparo, Balduíno passa por essa experiência da forma mais humana possível, sucumbindo, em várias ocasiões às suas limitações. Nesse sentido, a experiência da fuga, que é engendrada como mais um elemento endossatório da infalibilidade do herói, não consegue evitar que, por entre as franjas da invencibilidade, seja percebida a manifestação da individualidade conflituosa de Antônio Balduíno, em oposição ao projeto limitador e engessado. Um dos principais recursos utilizados pelo autor para elucidar o processo de formação crítica da personagem pode ser visto no nível do enredo: pela primeira vez na narrativa, o protagonista é colocado em um estado material de completa solidão, em que não há a amizade dos companheiros, nem o amor das mulheres, nem o contentamento dos festejos e das celebrações. Ausentes esses elementos que, em alguma medida, mantêm com ele uma relação de alienabilidade, uma vez que contribuem para o seu estado de inconsciência e de irreflexão a respeito de si mesmo e da vida, Antônio Balduíno se volta para si, apresentando, mediante o monólogo interno capturado pelo autor por intermédio do discurso indireto livre, facetas de seu caráter ainda não reveladas no decurso da narrativa e que em muitos aspectos se distanciam da figura heroica construída pelo narrador. Além disso, o espaço também é configurado como vetor antitético, pois se impõe como elemento desagregador e inóspito que contribui para adensar o estado psicológico da personagem. Para configurar as relações entre espaço e personagem, o autor propõe um movimento perpendicular: à medida que avança a noite, tornando-se

---

inadaptado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento do senso de culpa, ou autonegação”. (CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo. In: *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 101).

mais densa, a personagem avança sobre a mata mais fechada, o que, figurativamente, significa o avanço para a sua interioridade.: “Abre caminho pelo mato. Corre entre as árvores que se fecham. (...) Corre sem rumo, perdido, varando o mato, com os pés doídos evitando as estradas, se rasgando nos espinhos. (...) Não vê nada na escuridão. (...) Cai sangue do seu rosto. O mato é implacável para com os que o violam. Um espinho rompeu o rosto do negro Antônio Balduino”<sup>356</sup>. Diferentemente das ruas da cidade da Bahia, que funcionavam como palco propício para Balduino encenar um modo de vida repleto de prazer e satisfação, o mato fechado surge como um território inimigo que fere e agride de forma implacável e que apresenta um risco real à vida, colocando o herói em um novo tipo de desafio.

A partir dessas considerações de natureza formal, é possível sugerir que, ao contrário da configuração do caráter heroico, construído pelo narrador a partir de um movimento centrífugo que segrega várias das características externas da personagem, para associá-las à liberdade experimentada nas ruas da Bahia, o tratamento dado à análise da *psicologia do sujeito revoltado* é formado a partir de um movimento centrípeto que agrega a complexidade dos sentimentos da personagem em uma relação espaço-tempo delimitada. É bastante sintomático, portanto, que essas experimentações se estabeleçam a partir de uma descentralização espacial que é marcada no enredo pela transferência do protagonista do meio urbano para o meio rural. Em busca de uma realização pessoal de natureza subjetiva, pois, como se sabe, Antônio Balduino não busca a ascensão social, a personagem deixa a cidade, lugar de franca expansão, onde, mesmo marginalizado, ainda é possível experimentar o sobejo da modernização e da liberdade, e parte em direção ao campo, que representa a presença do arcaico, do atraso, da retração econômica e social. As contradições da sociedade capitalista visivelmente expostas nas vitrines da urbanidade, em toda a sua feição violenta e discriminatória, no meio rural ultrapassam a linha aceitável dos preceitos civilizatórios e reduzem o indivíduo a uma condição de inumanidade ainda mais potente. Além disso, o atraso socioeconômico, característico das zonas rurais, nesse momento em que parte da realidade do país é representada, também servirá para iluminar as contradições que o protagonista não havia percebido na cidade. Para além da mera descrição da materialidade, a radicalização do processo de objetificação do ser humano é transfigurada nas deformações psíquicas de Balduino, em um procedimento contrário ao utilizado por Jorge Amado em *Suor*, em que predomina a

---

<sup>356</sup> *Op. cit.*, p.172-173.



estética da pobreza, a qual, conforme apontado por esta análise, devido à superficialidade do método descritivo, não alcança a autonomia reclamada por essa temática.

O ponto de vista técnico que enforma as alucinações, os desvios e o mergulho na interioridade é exigido, então, pelo ato criminoso que potencializa a desumanização e a condição-limite de miséria na qual a personagem está inserida nesse novo ambiente socioespacial, pondo em questão a heroicização anterior. Não se pode esquecer que, na cidade, Balduíno experimentou os mais baixos níveis de aviltamento, chegando a viver por três anos na mendicância. O que poderia ser mais degradante do que isso? Segundo o autor, a vida nas plantações de fumo que apresenta, entre outras dificuldades, a impossibilidade de relações afetivas e sexuais minimamente saudáveis. Embora haja uma profunda relação entre esse estado de coisas, para além da pobreza econômica, cultural e social, é da interdição sexual e afetiva que decorre o caos psicológico de Antônio Balduíno. Assim, a exclusão social e geográfica experimentada pela comunidade rural, vista apenas como peças substituíveis da engrenagem capitalista, e a situação de violência e degradação sofrida pelas mulheres, fazem com que o protagonista abandone o ideal de humanidade e solidariedade com as quais o narrador havia revestido a sua natureza na primeira parte da narrativa. Disso decorre a percepção de que, no tratamento direcionado a Arminda, Balduíno reproduziu a mesma violência contra a qual sempre lutou e é a compreensão dessa condição contraditória que desenvolve nele as angústias que marcam a solidão do indivíduo problemático.

Nos limites desse movimento, o autor descama a complexidade da personagem em um processo gradativo sustentado por três estágios claramente definidos, relacionados ao suposto assassinato: negação da culpa, reconhecimento da culpa e revolta. É exatamente o último estágio, o qual formaliza a revolta no terreno psicológico da personagem, que condensa a fissura entre o ponto de vista do narrador, imbuído de uma estética ainda panfletária, e a formação problemática da personagem, que favorece a constituição de Antônio Balduíno enquanto sujeito. Assim, a estratégia de análise da consciência psicológica começa a ser construída, com a apresentação do primeiro estágio, a negação da culpa:

Mas ele não vê nada, não sente nada. Sabe apenas que deixou um homem caído nas plantações de fumo. E nas costas deste homem estava um punhal que era seu, que fora manejado pela sua mão. Antônio Balduíno não tem remorsos do que fez. Zequinha foi o único culpado. Foi ele quem fez tudo para aquela briga. Ele o perseguia muito. Aquilo

tinha que acontecer... E se ele não viesse com a foice na mão, Antônio Balduino não puxaria o punhal.<sup>357</sup>

O fragmento acima marca o primeiro momento de intercâmbio entre as vozes narrativas, evidenciando a preocupação do narrador com os aspectos objetivos relacionados à personagem. Se na primeira parte, o narrador em terceira pessoa ressalta a bravura contida no ato de Balduino que venceu um homem em uma briga, na segunda, por meio do discurso indireto livre, o leitor se depara com uma tentativa de justificação para a violência praticada: “Zequinha foi o único culpado”. O fato de Zequinha – assim como Algemiro, em *Cacau* – exercer a função de capataz e representar, de forma mediada, a ideia do desmando e das injustiças perpetradas pelos patrões, realça a bravura contida neste ato, uma vez que, de acordo com a interpretação de heroísmo que reside nas histórias populares, matar o adversário em uma briga adquire uma acentuada carga de positividade e, para a realidade em que vive a personagem, a morte do capataz se aproxima dos eventos que sempre ouviu nas cantigas e nos abcs envolvendo malandros, jagunços e cangaceiros. Entretanto, o comportamento dele aqui, tentando convencer a sua consciência de que não sente remorso por ter tirado a vida de outro homem evidencia a distância que há entre a realidade e as histórias ouvidas, entre a realização e a idealização, pois, reconhecendo a gravidade do ato praticado, busca justificativas que o absolvam diante de seu próprio conjunto de valores que, no nível da sua consciência, emite juízos e acusações<sup>358</sup>.

A compreensão da culpa e a sua negação, subjacentes ao intercâmbio das vozes do discurso, coloca a personagem em uma duplicidade de tempos que se divide entre a reflexão e a análise da situação em que se encontra no presente, acuado na mata, e as lembranças do passado que surgem associadas a esses eventos, em uma tentativa de encontrar aceitação e consolo em um tempo em que era considerado um herói: “Era bonito, Felipe, o Belo. (...) Ele era elegante, gostava de uma gravata... Antônio Balduino brigou por causa dele uma vez. (...) Fora uma surra bonita que dera no Sem Dentes. Com

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p.173.

<sup>358</sup> É bastante relevante que a discussão em torno do conflito derivado do fato de um trabalhador (nesse momento Balduino era um trabalhador) apareça em *Jubiabá*, romance de 1935, tendo em vista que, em 1932, quando Rachel de Queiroz publicou *João Miguel*, este romance não agradou aos escritores comunistas. A esse respeito, Josélia Aguiar diz o seguinte: “Rachel e Jorge se conheceram quando a cearense chegou para a sua segunda visita ao Rio. Na primeira, tinha se aproximado dos comunistas. Na segunda, seria expulsa. O segundo romance, *João Miguel*, fora anunciado pelo editor Schmidt no mesmo dia de *O país do Carnaval*. Entregou-o para a apreciação dos camaradas e, dias depois, foi chamada para uma reunião no galpão do cais para receber a avaliação. Não gostaram e era necessário modificá-lo: um operário não podia assassinar outro operário e um coronel não podia aparecer tão inapropriadamente simpático. Atônita com o veredicto, contaria lance de efeito: pegou o livro de volta, correu em direção à calçada e, por sorte, encontrou um bonde, que a ajudou na fuga” (AGUIAR, Josélia. *Op. cit.*, p. 60).

Zequinha ele puxara o punhal. Agora ele está certo que não gostava de Zequinha. (...) E se não fosse ele que o apunhalasse, outro o apunhalaria”<sup>359</sup>. A associação direta entre um evento do passado em que atuou de forma positiva, com a sua situação presente, marcada pela desaprovação, é uma forma de aplacar a culpa de sua consciência e tentar provar para si a sua boa índole. Como se sabe, a briga com o Sem Dentes se deu porque este tentou abusar sexualmente de Felipe, muito mais novo e indefeso, obrigando Balduíno a sair em defesa do menino. Trazer para a arena do conflito que se desenrola no presente a recordação da briga com o Sem Dentes reforça a sua qualidade de “protetor dos desvalidos”, porém, ainda não é suficiente para aplacar, em sua própria perspectiva, a falha em seu comportamento diante da situação de Arminda, ainda mais desvalida e indefesa do que Felipe. A tentativa de responsabilizar Zequinha por sua própria morte, para minimizar o sentimento de culpa, revela ainda mais o caráter controverso da personagem, uma vez que, além da culpa e da vergonha, residem nessa postura aspectos de egoísmo e de individualidade que vão se desdobrando à medida que o foco narrativo avança para a interioridade:

O negro Filomeno também tinha uma sede danada em Zequinha. E tudo aquilo por causa de Arminda. Para que Zequinha se amigou com ela? Eles tinham chegado antes. Na noite da sentinela Antônio Balduíno só não a levou para casa porque a morta não o largava com aqueles olhos inchados. (...) Então para que Zequinha se meteu e levou a menina? Era uma menina de doze anos, o Gordo sempre disse. Uma menina de doze anos. O Gordo queria dizer que ela não era mulher ainda, que fazer aquilo com ela era uma malvadez. Mas Zequinha fez, bem que merecia uma punhalada... É verdade que se ele não fizesse o negro Filomeno faria ou mesmo Antônio Balduíno.<sup>360</sup>

É Antônio Balduíno e não o narrador quem informa que o suposto assassinato fora motivada por uma disputa sexual. Essa troca simultânea do controle do ponto de vista da narrativa indica que, Balduíno, inicialmente objeto nas mãos do narrador, assume a posição de sujeito, ao controlar a forma como os fatos surgem para o leitor. O fragmento destacado mostra, então, de forma didática, a transição do estágio da negação para o estágio do reconhecimento da culpa. Na tentativa de dirimir sua responsabilidade, o protagonista evoca a presença de Filomeno que, se no capítulo anterior fora motivo de censura e condenação de sua parte, agora é visto sob o prisma da identificação: “Eles tinham chegado antes”. Entretanto, na resolução do conflito, quem leva a vantagem é

---

<sup>359</sup> *Ibidem*, p.174.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p.176.

Zequinha, personagem que faz as vezes de procurador dos exploradores, por exercer a função de capataz. Esse argumento é utilizado implicitamente pela personagem no processo de negação de culpa, por meio da invocação da lógica das histórias de abc, a qual considera válido o ato de matar alguém em nome da legítima defesa, da justiça ou da vingança. O crime de Zequinha foi ter ficado com Arminda, uma criança, o que, para a personagem, na construção de sua argumentação farsesca, configurava uma “malvadez”. Por essa razão, o crime cometido possui legitimidade e não há razão para culpa ou arrependimento. Balduíno, nessa interpretação dissimulada dos fatos, não é um assassino, mas um vingador, um herói, assim como os cangaceiros das histórias populares. O arranjo desse argumento, no entanto, é desfeito pela própria consciência do protagonista, via discurso indireto livre, pois há o reconhecimento de que as intenções do capataz e as de Filomeno são iguais às que ele possui.

Por meio do monólogo interno da personagem, o processo de aceitação da culpa se completa e a negação inicial cede lugar ao reconhecimento da ação, evidenciando, pois, o individualismo do caráter da personagem. A frustração, que em seu caso é a soma do desejo sexual não concretizado, da vergonha de si por possuir esse desejo e do reconhecimento da culpa por ter assassinado um homem, atravessa a sua consciência em forma de questionamentos e sentimentos contraditórios e o coloca em um lugar de rebaixamento em que não há qualquer indício de heroísmo, consciência coletiva ou identificação de classe, pois se não fosse Zequinha, teria sido Filomeno, também trabalhador, para quem ele dirigiria a mesma reação: “Agora o negro Filomeno já a levou para casa, com certeza. Essa é a lei das plantações de fumo. (...) Se ele pudesse apunhalar também o negro Filomeno. (...) Ele mataria Filomeno se pudesse ir até a casa de Zequinha”<sup>361</sup>. Para a interpretação ideológica da luta de classes, o assassinato do rival, representante menor da sociedade exploradora, que poderia simbolizar um lampejo de consciência de classe, não exprime qualquer aspecto da luta coletiva e revolucionária que pode ser visto em *Suor*, por exemplo, pois possui uma motivação puramente individual e não produz nenhum resultado significativo:

Porém de que valeu? (...) Mulher é bicho raro e quando uma fica sem homem encontra logo outro que a leva para casa. A não ser que ela prefira ir para as ruas de mulheres da vida em Cachoeira, em São Félix, em Feira de Santana. Aí sim que seria uma malvadez. Porque ela é uma menina de doze anos e todos a quererão. Depois ela ficará velha e

---

<sup>361</sup> *Ibidem*, p.176.

tomará cachaça, não lavará mais os cabelos, seus seios murcharão, terá doenças ruins, terá quarenta anos no dia que completar quinze. Talvez tome veneno. Outras se jogam no rio nas noites escuras...<sup>362</sup>

De quem é a voz que sintetiza de forma crítica e desencantada a situação da mulher pobre? Aparentemente há, nesse ponto da narrativa, a confluência entre a perspectiva da personagem em direção a uma maturidade e a voz do narrador onisciente, pois, como será visto na última parte do romance, a análise reproduzida no fragmento lançará luz, em todos os aspectos expressos, sobre o declínio de Lindinalva e sobre a interpretação que tem Balduino das relações sociais que determinam essa condição. A compreensão dessa situação-limite pelas vias da motivação pessoal, no entanto, do ponto de vista do coletivismo reivindicado pela literatura engajada, põe em evidência os atributos individuais da personagem e a afasta, por exemplo, do plano ideológico e idealizado que concebe os protagonistas do romance proletário como representantes de toda uma classe social, por meio da concepção estética do modelo anti-individualista de representação do herói positivo. O caso de Antônio Balduino envolvendo Arminda, Filomeno e Zequinha é exemplar porque evidencia que a manifestação das complexidades individuais parece não caber no didatismo do programa romanesco idealizado pela literatura proletária<sup>363</sup>. É nesse sentido, por exemplo, que se justifica a intervenção direta do narrador, no capítulo “Sentinela”, para não deixar que o herói siga por caminhos que não são úteis ao propósito ideológico dessa literatura. Avançando nessa leitura, é possível verificar que, se na parte da narrativa que trata do caso de Maria dos Reis e Osório, o narrador encontra uma brecha para não problematizar o comportamento do protagonista em assediar uma mulher comprometida no fato de o noivo ser um soldado, no caso de Arminda, não há qualquer possibilidade de justificativa que possa ser usada em defesa das ações da personagem. Nesse sentido, a manifestação de sua natureza individual uma faca de dois gumes: de um lado, confirma a verossimilhança e a coerência interna do romance; de outro, entra em choque com o programa ideológico do romancista em seu projeto de concepção do herói popular e do herói proletário de igual maneira.

Para além da perseguição engendrada pelo autor a partir do nível descritivo-narrativo, o cerco e a acuação mais significativos ocorrem no território da consciência, onde a acusação possui uma função moralizante ainda mais significativa. Com a

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, p.175.

<sup>363</sup> O contrário disso pode ser visto em algumas personagens de *Cimento*, sobretudo Badine, como visto na análise feita sobre *Cacau*.

aproximação do fim do capítulo, a personagem acena para a aceitação definitiva da culpa, a qual, por sua vez, resulta na revolta que marca o momento da dissociação entre a perspectiva do protagonista e o ponto de vista do narrador:

Pai Jubiabá também não sabe que ele está acuado na capoeira. Não sabe que ele matou Zequinha. Mas Jubiabá compreenderia e passaria a mão na sua cabeça e depois falaria em nagô. Não, ele não diria que o olho da piedade vazou, que ficou somente o olho da ruindade... Por que ele havia de dizer isso? Antônio Balduíno ainda tem bem aberto o olho da piedade. Matou Zequinha, matou... Mas foi porque ele estava andando com uma menina de doze anos... Uma menina, não era mulher feita... Que pergunte ao Gordo se quiser. (...) Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que ele é pai-de-santo e tem força junto a Oxalá... Sabe tudo como a velha defunta... Não, ele matou porque queria Arminda para ele... Ela tinha doze anos, mas já era mulher. (...) Pai Jubiabá deve é fazer um feitiço para matar o negro Filomeno... O negro Filomeno é ruim, ele vazou também o olho da piedade. (...) Por que será que pai Jubiabá balança a cabeça? Ah! ele está dizendo em nagô que Antônio Balduíno também vazou o olho da piedade... Ele está dizendo, sim... Antônio Balduíno puxa a navalha com a garganta seca de sede. Se Jubiabá repetir ele o matará também. E depois passará a navalha no próprio pescoço.<sup>364</sup>

A conclusão do dilema ético circunscrito entre a aceitação do desejo por Arminda e do assassinato de Zequinha ilumina o fluxo da consciência, fazendo com que as imagens produzidas pela confusão que impera em sua mente se tornem cada vez mais irregulares e distorcidas. O desacordo entre narrador e personagem, então, é finalmente configurado pelo autor na revolta do protagonista direcionada de forma violenta ao pai de santo Jubiabá, o que provoca o rompimento com todo o aparato heroico construído anteriormente. O conflito de pontos de vista, então, se dá no plano estético da consciência, com Jubiabá ocupando o centro da disputa: às lembranças do passado e à análise do momento presente se junta a figura do pai de santo, em um processo de rememoração que condensa a presença da dúvida, intercalando imagens positivas e negativas, para produzir um completo estado de indignação e revolta. Nesse plano, para o narrador, Jubiabá continua representando a autoridade suprema, sendo, inclusive, associado à força de uma divindade; para Balduíno, no entanto, a figura do preto centenário comparece despida de sua roupagem paternal e acolhedora e não traz a aprovação e a tranquilidade desejadas, antes, associado à figura de autoridade de Sinhá Laura morta, também traz consigo a imagem da repreensão. Jubiabá, dessa forma, enseja a mesma função desempenhada pelo

---

<sup>364</sup> *Op. cit.*, p.178-79.

narrador no capítulo anterior e encena o papel da autoridade que condena e pune. Em razão disso, a revolta de Balduino, alimentada pelo desejo sexual impedido, pela censura imposta a esse desejo e pelo crime cometido, é direcionada a todas essas formas de controle, mas se revela inútil porque, com efeito, as imagens distorcidas que desencadeiam a crise são a projeção da própria censura que habita a sua consciência: para além do julgamento externo, é o fato de se reconhecer como “mal” que provoca o ápice do desespero, revelando que o controverso ato de se suicidar pode ser o único caminho de escape. O surgimento da imagem distorcida de uma figura que tanto lhe inspira respeito e devoção recupera, em um sentido contrário ao esperado, os ensinamentos que o protagonista recebeu e condensa ainda mais o estado psicológico de agonia em que ele se encontra, na medida em que a lembrança da metáfora do olho da piedade e da ruindade faz com que o reconhecimento de si como indivíduo “ruim” seja concretizado, produzindo, assim, a explosão de sua consciência, em um ato desesperado que conjectura a possibilidade de assassinar o pai de santo. É exatamente nesse ponto que a personagem se distancia ao máximo da visão idealizada construída pelo narrador. O avanço em direção à introspecção, então, evidencia outras dimensões do caráter de Antônio Balduino, reveladas, entre outras facetas, no fato de que a revolta, antes direcionada às autoridades externas representadas pela maquinaria da sociedade burguesa, agora é direcionada contra ele mesmo e contra Jubiabá, a figura de autoridade central de sua jornada. A conclusão dos três estágios relacionados ao sentimento de culpa que direcionam a análise do capítulo, confirma, portanto, que a desolação, a solidão engendrada pela condição da fuga e pelo espaço físico, o aspecto contraditório das ações da personagem e a forma como ela lida com essas questões valorizam as suas características humanas e, por isso, desestabilizam o projeto heroico do narrador.

Com efeito, o consórcio desses elementos só se torna possível devido à mudança de perspectiva estética operada pelo autor que, nesse momento, prioriza a interioridade da personagem, seus sentimentos, medos, vacilações e fraquezas, com o distanciamento da análise de questões de natureza objetiva. Ainda que o processo de composição utilizado pelo romancista nos capítulos “Sentinela” e “Fuga” registre a aproximação do romance a técnicas experimentais que permitem a apreensão de problemas de natureza subjetiva, não se pode afirmar que o uso desses recursos distancia essa parte do conjunto da obra, pois o dinamismo psicológico proporcionado pela fragmentação do tempo e das vozes narrativas é determinado, unicamente, por questões de ordem econômica e social. O uso desses artifícios, a presença do fluxo de consciência e a radicalização da mobilidade

narrativa, experimentações de cunho estético que ainda não tinham sido observadas nos romances anteriores, expressam a necessidade do romancista de conferir ao realismo da denúncia social uma maior complexidade, legitimando, assim, por outros caminhos, a organicidade e a verossimilhança na fatura da obra.

#### **4.2.3. O princípio da antinomia interioridade/exterioridade**

Com o desfecho dado pelo autor ao episódio da perseguição, o foco narrativo que ilumina a interioridade da personagem é desativado e é retomada a soberania do ponto de vista pelo narrador onisciente. Em consequência disso, os experimentos estéticos de ordem psicológica são abandonados, Antônio Balduino desocupa o lugar em que era possível ser observador de si e dos outros e há novamente o predomínio do viés descritivo-narrativo que valoriza o tempo presente e a objetividade dos eventos narrados. Esse retorno à perspectiva inicial atesta que, para além das problematizações que desestabilizaram a personagem na longa noite de fuga, o narrador não foi demovido de suas intenções de promover Antônio Balduino à condição de herói popular. Prova disso é que o capítulo “Fuga” é finalizado com um delírio do protagonista em que ele reproduz a perseguição policial, cantada anteriormente na “Cantiga do Vilela”, com o cangaceiro escapando ileso do cerco de vários homens. O narrador, invocando o heroísmo ficcionalizado para concluir a importante experiência da personagem, minimiza o significado dessa vivência e reduz a complexidade dos questionamentos e da angústia experimentada ao esquematismo das histórias de abc. As contradições da condição humana que tomam vulto na consciência de Balduino são minimizadas e novamente o narrador se apoia no universo da representação fantasiosa e inverossímil. O desfecho dado à experiência vivida confirma essa percepção: Balduino só escapa da morte porque surge, de forma misteriosa, um velho que o ajuda, trata de suas feridas, o alimenta até que se recupere completamente e informa que Zequinha não morreu – o que aplaca a gravidade da falta do protagonista, restituindo-lhe o caráter heroico. Todo esse resgate está coberto por aspectos do mistério, do divino e do maravilhoso que se opõem diretamente aos problemas individuais levantados durante a fuga. Após a sua cura, o narrador reassume o leme da narrativa e devolve à jornada de Balduino a atmosfera idílica e fantasiosa:



Antônio Balduino ficou três dias esperando o talho fechar. Comia da carne do velho, bebia a sua água, dormiu no seu jirau. Despede-se do velho:

– Você é bom...

Toma o leito da estrada de ferro. Quando chegar a Feira de Santana arranjará um caminhão que o levará para a Bahia. E vai feliz por causa da aventura que teve, da luta que sustentou, do cerco que furou. Ele é invencível... É o homem mais corajoso daquelas bandas. Ali no céu estão as estrelas que foram testemunhas de como ele lutou. E se os homens que o cercavam não tivessem ficado apalermados com a sua coragem ele levaria um consigo para as estrelas, para o grande céu azul. Brilharia lá com a sua navalha na mão... Seria visto por dos Reis, pela mulher de voz masculina, por Lindinalva, e possivelmente seria descoberto pelo Gordo que sempre quis ter uma estrela...<sup>365</sup>

As experiências internas vividas, derivadas da natureza individual e particular da personagem são ressignificadas para se adequar ao projeto heroico do narrador, o qual é confirmado no fragmento por meio do uso diversificado de tempos verbais que interpreta os eventos ocorridos no passado como uma vitória sobre as adversidades que legitimará o legado heroico, acentuado pela conjugação dos verbos no futuro do pretérito do indicativo (levaria, brilharia, seria), apelando para um tom profético e heroizante. Em lugar do indivíduo roído de culpa, capaz de fazer reflexões de natureza ética e moral, retorna o tipo invencível, imune a problemas de natureza subjetiva, da primeira parte da narrativa. Apesar disso, Antônio Balduino já não é mais o mesmo. Ainda que o narrador insista na visão objetiva da realidade, a compreensão de si, despertada pela frustração e pelo reconhecimento do dinamismo de sua natureza impedirá, no decurso da narrativa, que ele se comporte como o objeto intransponível da primeira parte do romance. Pelas franjas do herói invencível, aspectos do sujeito contraditório começam a ganhar contornos mais nítidos e ele passa, então, a trilhar o caminho do indivíduo problemático.

Os experimentos formais derivados da *psicologia do sujeito revoltado*, associados ao projeto de formação do herói popular, em sua feição estática, são responsáveis por sustentar o que aqui se nomeia de “princípio da antinomia interioridade/exterioridade”, com o qual o autor passa a organizar a obra, a partir dos eventos que preparam o retorno ao seu lugar de origem. A partir desse princípio, a arquitetura da parte intermediária do romance parece se estruturar em uma fórmula narrativa que alterna a objetividade subjacente à materialização da figura heroica e a subjetividade própria do caráter contraditório do indivíduo problemático. O artifício dramático encontrado pelo autor para articular essa dualidade se apoia também em um duplo critério antagônico: a solidão, a

---

<sup>365</sup> *Ibidem*, p.185.

qual a personagem evita, pois é levada a um estado reflexivo em que há predomínio da consciência-sujeito: “Ele nunca teve medo de ficar sozinho. Mas hoje ele não quer. Fica pensando besteiras, vendo os mortos conhecidos, vendo pai Jubiabá, os lugares por onde andou e vendo Lindinalva”<sup>366</sup>; e a convivência, em sua feição alienada de percepção do mundo, baseada na satisfação de prazeres imediatos, com o predomínio da consciência-objeto. A congregação desses pares opostos orienta, então, a estrutura dos planos narrativos para um lugar no qual as abordagens objetiva e subjetiva da matéria tratada variam em grau de importância no ponto de vista do narrador. A passagem de Antônio Balduino pelo circo, por exemplo, coloca no primeiro plano da narrativa a perspectiva objetivista, na medida em que há a valorização da exterioridade das personagens; prova disso é que tanto Balduino quanto Rosenda são aquilatados em sua configuração externa. A organização do capítulo é panorâmica e coloca o protagonista quase sempre acompanhado de outras personagens, em uma perspectiva de coletividade, sem que haja espaço para o tratamento de questões de natureza individual. Nesse campo de visão que ocupa o primeiro plano, quase tudo em torno dele é tratado sob um aspecto festivo e positivo que remete à vida despreocupada que levava anteriormente: o relacionamento amoroso com Rosenda que supera as dificuldades financeiras do circo, a diversão e as comemorações das apresentações, a união e o companheirismo entre os colegas, a recuperação do aspecto aventureiro das lutas de boxe. A materialidade conferida a esse plano pode ser sintetizada na fala de Luigi ao apresentar a descrição objetiva de Balduino como lutador: “Baldo, o gigante negro, campeão mundial de boxe, luta livre e capoeira”<sup>367</sup>.

Deslizando por entre as brechas dessa plataforma estática, elementos característicos do indivíduo problemático invadem a performance alienada atribuída a Antônio Balduino e invocam, no plano secundário, a presença do estado de solidão para que flancos do eu-sujeito possam ser manifestados. O artifício que conjuga, na estrutura narrativa, aspectos objetivos e subjetivos da personagem revelam, assim, a integralidade de sua conduta, o que confirma a natureza problemática de seu caráter. Em um dos cabarés da cidade, ao ver uma prostituta, a sua mente recupera a imagem de Arminda e o leva àquele mesmo estado de rememoração e alucinação:

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p.181.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p.217.

Bem que pode não ser virgem... Mas quem é que não conhece logo que ela é virgem e que um homem a explora? Ela está no cabaré, bem na mesa do canto, mas os seus olhos não estão olhando para nada, estão perdidos para além da janela. Ela pensará nos irmãos sozinhos, pequenos, na mãe doente. O pai já morreu. Será por isso que ela está aqui? Ela veio vender a sua virgindade esta noite para comprar remédios. Pois a mãe não está doente, quase à morte e sem médico, sem um único vidro de remédio? Antônio Balduino pensa em ir até ela e tem vontade de oferecer dinheiro. (...) Ela vai vender a virgindade a quem der mais dinheiro. Porém, que entende ela de dinheiro? É capaz de nem receber nada e a mãe morrer. Tudo é inútil. Sua mãe não se salvará, os irmãozinhos morrerão também de maleita, pois as barrigas são enormes e os rostos pálidos.<sup>368</sup>

O retorno do monólogo interior e a suspensão do tempo objetivo incorporam na figura da prostituta a inocência da menina de doze anos que fora ameaçada por ele, revelando o futuro reservado às mulheres pobres. O uso reiterado de palavras que pertencem ao campo semântico das relações econômicas, como “explorar”, “vender”, “comprar” e “dinheiro”, relacionado à questão amorosa/sexual, atesta que a miséria social, sexual e cultural que atinge Balduino e as pessoas que estão no mesmo nível que ele é de ordem essencialmente econômica. As dificuldades econômicas que levaram Sinhá Laura à morte, Arminda ao abandono e a mulher analisada por ele à prostituição são da mesma natureza que aquelas que quase o conduziram a um ato de violência contra uma criança; é a capacidade de compreender o intrincado esquema que estrutura essas relações que o conduz a um lugar de frustração e impotência. Ao constatar, nesse estado de deformação da realidade, que todos os esforços são inúteis, Antônio Balduino dá mostras do seu desencantamento com o mundo e do pessimismo que, não obstante os esforços do narrador – e os dele mesmo –, dominam o seu comportamento e, por consequência, a arquitetura da obra.

Estruturalmente, o alcance desse nível de compreensão da realidade corresponde à última fase do ciclo intermediário de experiências, o qual se encerra com a volta à Cidade da Bahia pelo mesmo caminho pelo qual viera, pelo rio e pelo mar, no saveiro de Mestre Manuel, retornando, assim, ao ponto de origem e marcando o fim do ritual de passagem. O retorno do herói, que abre a terceira parte do romance com o capítulo “Inverno”, se ainda não significa a transformação completa em seu caráter, indica um distanciamento do alheamento que dominava a sua natureza antes da partida. O inverno, que em *Cacau* e em *Suor* está associado mais diretamente à condição social degradante

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, p.224-225.

em que se encontram os trabalhadores em seu aspecto externo, em *Jubiabá*, relaciona-se ao começo de uma nova estação na jornada do protagonista, que anuncia a conclusão do processo de conscientização crítica. Por essa razão, a imagem de Viriato, que encontrou no suicídio o reconhecimento da impossibilidade da vitória nas constantes lutas travadas, surge de forma expressiva, sugerindo que a morte talvez seja a única forma de solução para dar fim a esses problemas insolúveis. A valorização da morte pela via do suicídio, uma das manifestações da individualidade da personagem em oposição à vontade do narrador, é novamente retomada na representação do saveiro, indicando, dessa forma, que a desilusão do protagonista permanece sem resposta:

Foi numa noite assim de temporal que Viriato entrou pelo mar adentro. (...) O saveiro balança nas águas. Na vinda, Antônio Balduino pensara em jogar o bote em cima das coroas de pedras. Hoje ninguém vê as coroas. As águas taparam tudo e Mestre Manuel não cederia o leme a ninguém. Seria rápido. O saveiro bateria numa coroa, acabaria a conversa entre Maria Clara e Rosenda Rosedá. (...) O cachimbo de Manuel se apagaria. E as águas do rio cobririam tudo que o rio está cheio e chega a fazer ondas como se fosse o mar.<sup>369</sup>

O monólogo interior intercepta a fúria do temporal que transforma a calma das águas do rio na turbulência das águas do mar e transfere esse mesmo estado de violência e agitação à interioridade da personagem. Embora a ação e o movimento sejam características que definem a personalidade de Antônio Balduino na primeira parte do romance, essa perspectiva é estruturada pelo narrador de fora para dentro, com a ênfase dada à exterioridade, isto é, o caráter ativo é de ordem objetiva e material; nessa primeira fase, portanto, pode-se dizer que os aspectos internos, ainda não revelados pelo narrador, assemelham-se às águas tranquilas do rio. No movimento do retorno às origens, que traz em seu bojo a relativa transformação da personagem, Balduino se encontra em um profundo estado de agitação interna, marcado pela perda da esperança e pela desilusão, capturado na imagem metafórica das águas turbulentas. A persistência do desejo de morte revela a permanência da angústia e a constatação da inutilidade de suas lutas. Em razão disso, consciente dessas fragilidades, o narrador reitera, por meio da figura de Mestre Manuel ao leme, a necessidade de estar no controle da vida da personagem, pois, da mesma forma que as águas revoltas tornam a travessia perigosa, os problemas de ordem econômica e social podem desestabilizar a jornada do herói. A presença autoritária do

---

<sup>369</sup> *Ibidem*, p.238.

narrador surge, então, de forma mais nítida e didática, justificando o porquê do controle sobre as decisões do protagonista:

Mas Mestre Manuel não cede o leme a ninguém. (...) Neste momento, no meio do temporal, eles estão bem perto da morte. Um desvio do leme e eles se jogarão sobre as coroas de pedra que estão invisíveis. Antônio Balduino vai de papo para o ar, pensando estas coisas. (...) Antônio Balduino pensa que afinal a vida é besta, que não vale a pena viver. Viriato, o Anão, sabia destas coisas. E a estrada do mar é larga. Hoje é larga e revolta. (...) Ele, negro valente e decidido, desde criança pensava em ter um abc que contasse aos outros negros a sua história cheia de lances de coragem. Se ele fosse engolido agora pelas águas, não contariam a sua história. Um negro valente não se mata, a não ser para não se entregar à polícia. E um homem de vinte e seis anos ainda tem muito que viver, ainda tem que brigar muito para merecer um abc. Mas o mar é um convite. Ali está o caminho de casa.<sup>370</sup>

Ainda que, como será visto adiante, a configuração heroica do protagonista termine por prevalecer, o conflito que contrapõe a voz de Balduino à voz do narrador revela, em alguma medida, o afastamento de Jorge Amado em relação programa panfletário, uma vez que a formalização estética do narrador e da personagem deriva da consciência do romancista. É a mediação do narrador, portanto, que, ao controlar o curso da jornada, faz com que os interesses do projeto de “romance proletário” acabem prevalecendo, não obstante às tentativas de fuga da personagem. Contra a ideia da morte, então, é apresentado um argumento que justifica essa tutela: “Um negro valente não se mata, a não ser para não se entregar à polícia. E um homem de vinte e seis anos ainda tem muito que viver, ainda tem que brigar muito para merecer um abc”<sup>371</sup>. As experiências do protagonista, no entanto, revelaram a manifestação de uma ambiguidade em seu caráter, que se torna simultaneamente cético e combativo, exprimindo de forma autêntica os valores do indivíduo problemático que questionam o real sentido da continuidade da luta, na medida em que o desencantamento traz consigo a constatação de que os mecanismos encontrados para engendrar a sua revolta contra a exploração são inúteis e insuficientes. Sob esse viés, há um considerável afastamento de Antônio Balduino da positividade do herói popular que uma das modulações do narrador lhe imputa:

No negro Antônio Balduino nada se incorporou. Já foi tudo e não é nada. Sabe que luta e que precisa lutar ainda mais. Porém, tudo isto

---

<sup>370</sup> *Ibidem*, p.238-239.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p.239.

aparece muito esfumaçadamente dentro dele. A sua luta é uma luta perdida. Ele o sente nos nervos que afrouxaram. Como se desse socos no ar. E agora o mar o chama, como na vinda o chamavam os lábios de Maria Clara. Mestre Manuel aponta. Ao fundo aparecem as luzes da Bahia. (...) As luzes da Bahia faíscam como uma salvação.<sup>372</sup>

A voz do narrador, que se confunde à voz da personagem por meio do discurso indireto, evidencia o alto grau de consciência do protagonista ao reconhecer a falibilidade de todas as lutas empreendidas ao longo de sua jornada. O intercâmbio discursivo entre essas duas consciências permite afirmar que, nesse ponto, há duas formas de aquilatar a desilusão: a primeira, a do narrador que, imbuído de uma perspectiva político-ideológica, vislumbra a conversão à militância como a verdadeira forma de heroísmo e por isso minimiza a importância das experiências anteriores do protagonista, ao afirmar que nenhuma mudança significativa conseguiu se incorporar nele; e a forma como Balduino sintetiza os acontecimentos relacionados às fases de sua vida, reduzindo-os a uma luta inútil e vã, fadada ao fracasso<sup>373</sup>. A sua condição de homem negro pobre, estigmatizado pelas marcas da escravidão e a ânsia por liberdade são interpretadas por ele como elementos irreconciliáveis com a forma como está organizada e administrada a sociedade. O desencantamento surge a partir do reconhecimento de que todas as suas formas de rebelião engendradas para negar e combater essa estrutura se revelaram falhas e ineficazes, pois a rígida configuração dos elementos que impedem que indivíduos como ele sejam integrados à sociedade permanece intransponível. Nos dois pontos de vista, portanto, a coreografia desenhada para enformar a revolta adquire uma função paliativa e a malandragem, antes vista como uma promessa de salvação e como forma de luta, revela-se como mais uma fuga da personagem para não ter que enfrentar a realidade desse aparato. Nesse sentido, por meio das reflexões da personagem, o narrador vai desnudando as reais intenções subjacentes ao projeto heroico do herói popular: antes da conversão ao mundo do trabalho, todas as aventuras surgem como uma fuga, uma forma equivocada de escapar ou de enfrentar a realidade.

Homem e herói, individualidade e solidariedade, subjetividade e objetividade, interior e exterior. É revestido desses arranjos antinômicos que Antônio Balduino chega à Cidade da Bahia e reencontra o refrigério do antigo modo de vida:

---

<sup>372</sup> *Ibidem*, p.238-239.

<sup>373</sup> Nesse sentido, Antônio Balduino se aproxima de Madalena, personagem de *São Bernardo* que visualiza no suicídio a única forma de escapar da situação de aprisionamento.

Rosenda Rosedá ficou na casa do Gordo. Jubiabá veio de noite e eles beijaram a sua mão, O negro velho se acocora a um canto. A luz do fífo bate em cheio na sua cara enrugada. Na casa do Gordo não tem luz elétrica. O Gordo sorri na alegria de rever o amigo. Todos ouvem as histórias de Antônio Balduino. O urso dorme a um canto. E resolvem que no dia seguinte irão todos para a Feira de Água dos Meninos, para ver se ganham algum dinheiro com o trabalho do urso. Descem para a Lanterna dos Afogados, onde se embriagam. Depois Antônio Balduino leva Rosenda Rosedá para o areal e a ama diante do mar.<sup>374</sup>

Em um parágrafo composto por curtos períodos que indicam a fugacidade desse comportamento, o narrador sintetiza toda a existência das personagens: amizade, contação de histórias, trabalho informal, embriaguez, sexo. Conforme visto, no entanto, o protagonista já não é mais o mesmo e essa postura não é suficiente para preencher as lacunas que foram esculpidas em seu caráter. A angústia e a solidão experimentadas na ausência de seus companheiros se manifestam também agora, confirmando que a promessa de liberdade e de realização que reside nesse modo de vida é inconsistente, fugaz e transitória. Ao passo que avança a narrativa, a constatação dessa realidade no momento de seu retorno ao lugar de origem é de suma importância, pois revela o despertar e a inadequação do indivíduo ao padrão outrora acatado e positivado. Essa nova forma de relação pode ser vista em um fragmento do capítulo “Criouléu”:

Antônio Balduino pensa que não é o mesmo, que não é tão alegre como antigamente. Agora pensa coisas tristes. E ali mesmo, na rua, o negro ri alegremente, alto. Transeuntes se voltam espantados. O negro continua a rir. Mas compreende que está rindo mais para irritar os outros que por alegria. Continua a andar com o passo mole apressado. Parece até que está correndo. Porém, quando chega a casa já ficou calmo, e pensa na roupa branca que vai botar no baile da noite.<sup>375</sup>

A gargalhada de Balduino não é mais natural porque ele já possui uma certa compreensão do mundo que lhe permite enxergar a complexidade da vida. Importante é que não há aqui, ainda, a conscientização revolucionária, não se trata de uma angústia derivada de uma consciência de classe militante, trata-se da manifestação da consciência instintiva da personagem que, percebendo que não há escape nesse mundo que garanta a sua integridade, fica completamente desencantada. A combinação desses contrastes é mesmo acentuada pelo narrador e contempla as etapas da transformação do protagonista de malandro em militante revolucionário, passando pela fase do indivíduo problemático.

---

<sup>374</sup> *Ibidem*, p.240.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p.253.

Do ponto de vista do enredo, a transição adquire formas concretas com a morte de Clarimundo, trabalhador do cais e amigo de Balduíno:

Esse ano teria que ir ao Liberdade na Bahia, pois Rosenda Rosedá fizera um vestido de baile e queria estrear na festa do clube. Era vaidosa aquela mulata. (...) A negra vivia querendo coisas (...) naquele dia pedira um colar que vira numa casa da Rua Chile por doze mil-réis. Ele saíra para comprar, mas se encontrara com Vicente e deu dez mil-réis para o enterro de Clarimundo, que morreu debaixo de um guindaste no cais do porto. O sindicato ia fazer o enterro, mas os estivadores queriam arranjar algum dinheiro para a viúva e andavam fazendo uma coleta. (...) O pobre morreria debaixo do guindaste, aquela bola de ferro batera na sua cabeça (ele carregava um fardo e não podia olhar para cima), e deixava a mulher com quatro filhos pequenos. Balduíno conhecera muito o negro Clarimundo, sempre risonho, cantando, e que casara com uma mulata clara.<sup>376</sup>

Como pode ser visto, o narrador insiste em privilegiar os critérios antinômicos na estruturação da narrativa. Rosenda, que dentro da circunscrição estabelecida pela composição possui apenas a consciência-objeto, é a representação do modo de vida individualista e narcisista que ainda faz parte da existência de Balduíno, pois está diretamente associada à busca e à satisfação do prazer livre e alienado. A morte de Clarimundo, por sua vez, penetra sutilmente nessa realidade, aproximando o protagonista do projeto ideológico que realmente interessa ao autor. Rosenda e Clarimundo, então, enformam um novo binômio para dar conta da complexidade do processo de transição experimentado por Balduíno: o vestido de baile e o colar desejados pela dançarina e o dinheiro doado para a contribuição do enterro instauram na narrativa a contraposição entre a celebração da festa e a tristeza da morte e funcionam como outro ritual de passagem. Luto e festa, assim, serão os elementos divergentes dos quais o narrador se disporá para pontuar a preparação de Antônio Balduíno para o ingresso no mundo do trabalho, a partir do desencantamento do mundo provocado por sua condição de indivíduo problemático. O fato de ele ter utilizado o dinheiro que seria utilizado na compra do colar desejado por Rosenda em benefício do enterro do companheiro simboliza a transição da individualidade para a solidariedade, pois, como será visto no decorrer da narrativa, o significado figurativo do colar está imediatamente associado à união dos trabalhadores grevistas. A imagem do colar, nesse momento de ausência de consciência de classe, então, pode ser compreendida como a marca colocada pelo autor para assinalar que o ponto de

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p.251-252.



transformação começou um pouco antes do ingresso efetivo no mundo do trabalho, o que é corroborado pelo sintomático fato de Antônio Balduino ocupar o lugar que pertencia a Clarimundo, na estiva do cais. A descrição da situação em que se deu a morte do trabalhador denuncia, na reprodução de um esquema diretamente recuperado de *Suor*, não só as péssimas condições de trabalho que põem em risco a vida e a segurança do operário, mas também o desamparo e a falta de garantias que lhes dê alguma cobertura. A morte de Clarimundo, atingindo por um guindaste, então, obedecendo ao significado da junção das duas ideias que formam o nome da personagem, *clarear* + *mundo*, possui a função narrativa de iluminar os caminhos que conduzirão as novas descobertas de Antônio Balduino, de acordo com os propósitos ideológicos do autor. A troca de lugares motivada pela oposição morte/vida atesta o movimento dialético proposto pelo autor para fazer progredir a narrativa e acentua o caráter simbólico e coletivo da conversão de Balduino, em um ritual que combina a tristeza do luto e a alegria da festa<sup>377</sup>:

Os negros só conversavam sobre a festa de João Francisco e sobre o baile do Liberdade na Bahia. No entanto Antônio Balduino não pode ficar alegre esta noite. Clarimundo morreu e ele só pensa no estivador. (...) Na casa de Osvaldo levantam uma fogueira. Vai ser enorme. (...) Todos estão alegres hoje. Só ele está triste, está aborrecido. Também a viúva de Clarimundo deve estar chorando. Mas ela tem um motivo. Perdeu o marido. (...) Clarimundo não verá mais os balões deste São João! (...) Estendido no caixão, Clarimundo tem os olhos fechados. Os balões passam no céu. Clarimundo não os vê. Não vê a fogueira da casa de Osvaldo. Nos outros anos eles apostavam para ver quem fazia fogueira maior. Este ano a de Osvaldo foi maior porque na casa de Clarimundo só tem a vela que arde ao lado do defunto. A cara ficou

---

<sup>377</sup> A figuração da morte, em seu aspecto coletivo e público, em *Jubiabá*, assume grande relevância nas transformações operadas no direcionamento da concepção de Antonio Balduino, rumo à proletarização. Nesse sentido, considerando a forma como Jorge Amado representa essa questão no romance, levando em consideração o sentido exemplar adquirido, na narrativa, pelas mortes de Luíza, Viriato, Sinhá Laura, Giuseppe, Clarimundo e Lindinalva é interessante observar o que diz Walter Benjamin sobre a forma como a morte é tratada nas narrativas arcaicas. Diz ele: “A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente, talvez, tivesse sido o seu objetivo principal: permitir aos homens evitar o espetáculo da morte. Morrer era antes um espetáculo público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do mundo dos vivos. (...) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte, e quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, a sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem, pela primeira vez, uma forma transmissível”. (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, p. 207).

irreconhecível. A bola de ferro do guindaste amassou a cabeça do estivador, rebentou os ossos, acachapou tudo aquilo. Hoje, soltaram um balão em forma de zepelim também. Todos correm para as janelas para ver. Vai cheio de luzes atravessando o céu azul. Só Clarimundo não vê, porque o guindaste o matou no trabalho do cais. Os outros estivadores estão ali. O sindicato vai fazer o enterro. Daqueles que estão ali, muitos vão ao baile do Liberdade na Bahia.<sup>378</sup>

Toda essa passagem é configurada esteticamente pelo autor do ponto de vista da oposição. A festa, em sua natureza dinâmica e ativa, invade o aspecto estático do luto e acentua as divergências. O estatuto irônico do narrador faz com que Clarimundo, contrariando o significado de seu nome, não consiga mais ver o clarão e o iluminado das luzes e das fogueiras. Ao contrário do capítulo “Sentinela”, a cena aqui é apreendida pela perspectiva do verossímil e a imagem deformada do morto não é resultado da alucinação da personagem: a deformação é de ordem política e econômica, produto da exploração e da violência que, literalmente, mutilam, destroem e aniquilam o ser humano. O tratamento dado a esses pares antagônicos, com a alegria e a tristeza intercambiando relações, o luto penetrando na festa e vice-versa, indica o próprio caráter ambíguo do protagonista que, em sua condição de indivíduo problemático, já é capaz de compreender a complexidade da vida de forma crítica e adequada à proposta ideológica apresentada pelo autor. Nesse sentido, a morte de Clarimundo lança a centelha da transição de Balduino em operário, que será materializada oficialmente com a morte de Lindinalva, em um movimento que reforça o argumento que apresenta a morte como elemento crucial na transição na jornada do herói.

Amarrando as hipóteses construídas até aqui em torno da relação entre narrador e personagem, é necessário pontuar que a observação de caráter formal que opõe o ponto de vista do narrador à manifestação da interioridade do protagonista leva em consideração que a expressão da voz dissonante da personagem está subordinada à vontade do narrador, na medida em que a existência dessas duas vozes é tributária da mesma organização estética que assegura a presença de um narrador explícito, atrelada à convivência com pontos de vista divergentes. Nesse sentido, partindo da constatação que o desacordo de Antônio Balduino, ao tentar impor a sua vontade, também é construído por essa instância estética-ideológica superior, cabe refletir sobre os significados que podem ser encontrados na configuração de uma arena narrativa que se empenha para construir um discurso heroicizante, ao mesmo tempo que propõe a sua negação. Enquanto obra

---

<sup>378</sup> *Op. cit.*, p.253; 255-256.

romanesca, a coexistência dessas dinâmicas opostas sugere um certo distanciamento entre *Jubiabá* e o esquematismo da literatura proletária e pode significar, ainda, uma singularidade em comparação às obras anteriores do autor, na medida que a sua configuração não se dá por acaso, mas é parte consciente de uma forma narrativa. Entretanto, mais do que a aparente negação do esquematismo, a presença dessas duas dimensões parece fazer parte de projeto político-ideológico do autor que usa a fissura que separa narrador e personagem como artifício para deslegitimar a idealização das lutas heroicas, relacionadas ao comportamento típico do lumpemproletariado, acentuar o caráter de indivíduo problemático do protagonista e valorizar, de forma efetiva, a aquisição futura da consciência de classe como única possibilidade de transformação social. Ao conceder espaço, na arena da narrativa, para um jogo de vozes que desconstrói o próprio projeto que vinha sendo construído, expondo as suas falácias, o romancista propõe uma fatura que formaliza, a um só tempo, otimismo e pessimismo, utopia e impasse, promessa e fracasso, revolução e melancolia, pois, conforme visto, nem a malandragem, nem a consciência crítica adquirida pela formação do indivíduo problemático são suficientes para trazer redenção e transformação. Nesse sentido, é possível inferir que, organizada em torno de três linhas de força – a postura autoritária do narrador panfletário, o desenvolvimento gradual da complexidade da personagem e o *princípio da antinomia interioridade/exterioridade* – o dinamismo estético contido nas dicotomias pode ser considerado uma especificidade que engloba o romance como um todo. Formalmente, essa estratégia, que é revelada pelo autor exatamente na metade do romance, pode ser o ponto de contato que une os três momentos que esta análise chama de *herói-homem-revolucionário*.

### **4.3. O revolucionário**

A dimensão político-ideológica da revolta de Antônio Balduino, sob a perspectiva marxista da luta de classes, é devidamente explorada apenas na última parte do romance, com a representação do processo de aquisição de uma consciência política de classe, responsável por transformar o indivíduo movido por ações instintivas de preservação em um militante proletário. A despeito do fato de esse processo ser conduzido de forma idealizada e, por vezes, apressada, a transformação segue um fluxo dinâmico e não

fortuito e acontece somente depois que o protagonista alcança a condição de indivíduo problemático, em clara oposição à figura heroica do malandro alienado, desenvolvida no primeiro processo de formação. É importante pontuar esse lugar de transição, pois, conforme visto, antes de se tornar militante político, Balduino já havia despertado uma consciência crítica, que surge acompanhada pela capacidade de problematizar a realidade e de perceber as contradições da sociedade burguesa de forma mais aprofundada, o que resulta na completa desilusão. Entre outros aspectos, o amadurecimento pode ser percebido na reflexão a respeito da malandragem, feita pelo protagonista quando toma conhecimento da tragédia que se abatera sobre a vida de Lindinalva:

São malandros, vivem do que aparece, cantam nas festas, dormem pelo areal do cais, amam as mulatas empregadas, não têm horário de dormir e de acordar. Zé Camarão nunca trabalhou. Já está começando a envelhecer e sempre foi malandro, desordeiro conhecido, tocador de violão, jogador de capoeira. Antônio Balduino foi o seu melhor discípulo. E foi além do mestre.<sup>379</sup>

A reafirmação da malandragem com a constatação de que Zé Camarão nunca trabalhou e já está envelhecendo atesta a maturidade crítica do protagonista e o seu desencantamento com aquela realidade, antes mesmo da aquisição da consciência política de classe. No nível do enredo, a conclusão desse primeiro ciclo é marcada pela morte de Lindinalva, iniciando um novo processo que não depende necessariamente das experiências anteriores para adquirir o sentido político pretendido pelo autor. Por essa razão, é possível especular que, estruturalmente, além de se ocupar com a formação proletária de Antônio Balduino, *Jubiabá* explora também o processo de formação de consciência do indivíduo pobre, que sai de um lugar de profundo alheamento social para adquirir uma visão crítica que atesta a impossibilidade da vitória individual em um mundo cada vez mais administrado pelo rebaixamento e pela solidão.

A partir das possibilidades de leitura do romance apresentadas até aqui, é possível sugerir que se, por um lado, o processo de conversão da personagem à causa social e política do proletariado é mais significativo do que o mero caráter accidental indicado por Luís da Costa Lima<sup>380</sup>, por outro, o romance não pode ser sintetizado em um processo

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 271-272.

<sup>380</sup> Segundo o crítico, “mais grave é a incapacidade do autor em interseccionar o culto manifesto do vagabundo com o caráter político-revolucionário que procura inculcar na obra. Este é o grande defeito de Jorge Amado. Em *Jubiabá*, a passagem de Baldo de vagabundo e agitador não convence, pois depende de causa sentimental, sem que se processe nenhuma evolução interna do personagem até sua nova posição de

unívoco, linear e contínuo, conforme proposto por Eduardo de Assis Duarte<sup>381</sup> em seu *bildungsroman proletário*, que vê nessa conversão o seu princípio estruturante.

O processo de conversão à causa proletária, experimentado por Antônio Balduino, obedece ao desenvolvimento de etapas definidas e esquematizadas pelo autor e, diferentemente do que informa Luís da Costa Lima, não tem na causa afetiva o seu fim imediato. O determinante afetivo a que se refere o crítico, isto é, o fato de Balduino ter assumido o compromisso de cuidar do filho de Lindinalva para atender ao pedido feito pela amada em seu leito de morte, determina o ingresso do protagonista ao mundo do trabalho formal e não a sua conversão à causa revolucionária. Embora o mundo do trabalho seja um caminho imprescindível à militância, há uma larga distância política entre o trabalhador com consciência de classe e aquele que mais se identifica à perspectiva contrarrevolucionária do lumpemproletariado. Decorre da submissão à exploração do trabalho a passagem para a performance revolucionária e não da motivação sentimental. Nesse caso, o pedido de Lindinalva e a responsabilidade adquirida podem ser entendidos como o meio encontrado pelo narrador para promover a intersecção com o novo processo de formação a que o herói deve ser submetido, e não a causa principal da conversão.

Por outro lado, o argumento que sustenta a existência de um único processo de desenvolvimento, cujas etapas estão organizadas para conduzir a personagem obrigatoriamente à aquisição da consciência de classe, é desautorizado pela própria estrutura interna da obra, uma vez que, até a associação efetiva de Antônio Balduino ao mundo do trabalho, o narrador não apresenta elementos consistentes que possam conferir às experiências da personagem um revestimento político-ideológico que atenda de forma satisfatória às necessidades partidárias de um possível projeto literário “proletário”. O que se vê nesse primeiro processo de formação, inclusive, é exatamente o oposto: segundo a óptica romanesca revolucionária que inspirou os romances socialistas e soviéticos, o caráter de Balduino antes do ingresso no mundo do trabalho é mesmo de natureza antirrevolucionária, pois, à medida que o seu padrão de comportamento nega a moral burguesa do trabalho, inevitavelmente, nega também a possibilidade de contato com a

---

trabalhador revolucionário” (LIMA, Luís da Costa. “Jorge Amado”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). *A literatura no Brasil – era modernista*. São Paulo: Global Editora, 2008, p. 371).

<sup>381</sup> Sobre o romance, diz Duarte: “Os vínculos de Jubiabá com essa tradição [do romance de formação] evidenciam-se a partir da evolução da personagem, não só em termos de seu aprimoramento enquanto indivíduo, mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro. Da infância lumpen à maturidade proletária, Jubiabá expõe a formação de seu protagonista através dos setes tempos, que funcionam como ciclos do Bildungsroman” (*Op.cit.*, p.93).

ética humanizadora pregada pela revolução socialista. A proletarização e a educação, ambas negativas e rechaçadas pelo protagonista, de acordo com essa interpretação, tornam-se o caminho incontornável para a evolução social e política do indivíduo; negá-las, portanto, implica a recusa da própria revolução. Ainda na esteira dessa leitura interpretativa, é possível afirmar que a experiência do protagonista como trabalhador nas plantações de fumo não pode ser considerada uma etapa que sinaliza a sua integração consciente ao mundo do trabalho, pois, conforme visto, o que interessa ao narrador nesse momento, em uma postura que sublinha e ratifica o aspecto antirrevolucionário do herói popular, é lançar luz ao alheamento em que vive a personagem, procedimento que se aproxima das palavras de Barbara Foley quando esta afirma que “experiências de opressão e alienação, por si só, não produzem consciência de classe”<sup>382</sup>. Na medida em que a relação entre Antônio Balduino e Arminda é materializada pelo viés da violência, o herói é colocado no mesmo lugar do capataz e dos patrões, cujos papéis desempenhados na narrativa exercem as funções atribuídas aos agentes da exploração. Além disso, ao apresentar a possibilidade de uma vingança de cunho pessoal de Balduino contra Filomeno, o narrador chama a atenção do leitor para a completa ausência da solidariedade de classe no protagonista. Esses procedimentos não só aproximam a personagem de uma representação realista mais verossímil, como também promove o distanciamento da figura idealizada do trabalhador que possui consciência ideológica de classe quase como um sentido nato – como acontece com a figura de Honório, em *Cacau*, por exemplo.

Nesse sentido, ao renunciar à idealização como forma de composição da figura do trabalhador, Jorge Amado alcança um lugar da denúncia social que não é visto nos romances anteriores: ultrapassando os limites impostos pela rigidez da estética proletária, o autor explora situações em que o indivíduo pobre se encontra de tal forma desfigurado pelo maquinário capitalista, que direciona a sua revolta não apenas contra os exploradores, mas também contra os membros de sua própria classe e contra ele mesmo. Em *Jubiabá*, um exemplo dessa constatação pode ser visto nas figuras de Luísa e de Viriato, o Anão. Expostas a inúmeras instâncias de exploração e aviltamento que registraram nelas devastadores efeitos físicos e psicológicos, as personagens encontraram na loucura e na morte formas mais efetivas – e verossímeis – de libertação, em oposição à idealização do encontro inevitável com a militância revolucionária.

---

<sup>382</sup> FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in US Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 1993, p. 348.

Além disso, parece um tanto arbitrário minimizar a importância dos avanços de natureza estética e literária verificados no romance, ou sujeitá-los a uma ideologia política extraliterária, apenas para que a obra se encaixe no rótulo de “romance proletário”. Identificar elementos politizados da formação proletária, que, efetivamente, só comparecem na narrativa após o ingresso no mundo do trabalho formal, no primeiro processo de formação da personagem não apenas deslegitima a natureza e a autenticidade da revolta instintiva do indivíduo pobre que, para além do seu caráter controverso, faz parte do dinamismo inerente a essa classe social – devido ao próprio processo histórico de formação de classes, experimentado pela sociedade brasileira –, mas também enfraquece o método romanesco de composição que se ocupa com a análise da complexidade que há na individualidade e na interioridade da personagem<sup>383</sup>. A decisão que enquadra *Jubiabá* ao programa da estética proletária, devido à presença do movimento grevista que, de fato, ocupa uma pequena parte da narrativa, sem considerar o processo de transformação individual operado no protagonista, reforça apenas a bipartição do mundo que opõe o trabalhador ao patrão, o pobre ao rico, o socialista ao capitalista etc., e traz para o primeiro plano da análise o imperativo de uma organização política e ideológica bastante complexa da qual, na maior parte das vezes, indivíduos pobres – e pretos, como Antônio Balduino – encontram-se alijados (sobretudo na época em que o romance foi escrito). Partindo dessa compreensão, é possível aquilatar a lógica dominante no Morro do Capa-Negro, nos becos e nas ruas da Cidade da Bahia, nas

---

<sup>383</sup> É importante fazer essa consideração porque, de fato, em *Jubiabá* há um avanço no tratamento dado à questão da complexidade interna do protagonista. A leitura da obra a partir da compreensão objetivista que tem Jorge Amado sobre romance proletário, com a qual organiza a estrutura formal de *Cacau* e de *Suor*, que trata as personagens ora sob a perspectiva descritiva da pobreza, ora sob o viés idealizado da transformação socialista não parece de todo adequada aqui. A evolução verificada em Antônio Balduino revela mesmo uma posição contrária a essa esquematização e contesta certa má vontade verificada em alguns análises sobre a obra do romancista baiano. A respeito dessa questão, críticos como Álvaro Lins, por exemplo, na forma como analisam as obras de Amado, revelam certo preconceito contra as classes pobres, a quem consideram elementos de fácil representação. Isso pode ser visto em um texto do crítico publicado em 1945: “A contradição interna do *País do Carnaval*, de tal forma escandalosa que destrói completamente a estrutura, é que o sr. Jorge Amado pretendeu fazer um romance de ideias, uma espécie de retrato ideológico da mocidade do seu tempo, com personagens cultos e requintados intelectualmente, quando ele próprio não dispunha de bastante experiência em matéria de ideias e cultura. Vemos assim personagens que emitem opiniões, marxistas, católicas ou céticas, quando nenhum deles parece saber na verdade, por intermédio do romancista, o que seja o marxismo, ou o catolicismo, ou o ceticismo. Quanto ao estilo de *País do Carnaval* o seu tom dominante é a ausência de estilo. E mais lamentável ainda é quando o sr. Jorge Amado se lança na chamada “prosa poética”, e escreve frases desta espécie: “As luzes na cidade, plagiavam as estrelas. Uma grande lâmpada elétrica metia inveja à lua.” (...) “A luz das lâmpadas elétricas, na rua, dava chibatadas na escuridão envolvente.” Teve sem dúvida o sr. Jorge Amado um bom aviso interior quando abandonou, depois do *País do Carnaval*, os tipos complexos de intelectuais e o ambiente das cidades para se preocupar com os seres rústicos e simples no ambiente do interior” (LINS, Álvaro. “Problemas de um romancista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1945, p. 2.)

plantações de fumo, que se derrama para dentro do comportamento do mendigo, do malandro, do sambista e do trabalhador explorado, como sendo a dinâmica da urgência diária que, travestida em faces diversas de revolta, busca a garantia da sobrevivência, ainda que efêmera.

Na tentativa de melhor compreender possíveis interfaces entre a revolta instintiva e a revolta ideológica, esta análise procura estabelecer dois processos de formação para o protagonista, como ciclos independentes, porém complementares: o primeiro ciclo, que conjuga os atributos heroicos da primeira parte do romance e os aspectos psicológicos e individuais da segunda parte e o ciclo final, o qual é coroado pela aquisição de uma consciência política de classe que atende aos interesses ideológicos do autor. Como ponto de partida, será utilizada a concepção de formação do indivíduo revolucionário proposta por Katerina Clark, baseada na dialética da espontaneidade/consciência que direciona o método de composição de grande parte dos romances socialistas e soviéticos, produzidos nas primeiras décadas do século XX. Respeitando-se as inúmeras particularidades dessas produções e mantendo o distanciamento devido, é possível observar que a estrutura de *Jubiabá* também pode ser investigada à base desse padrão. A respeito dessa dialética, diz a pesquisadora:

The subtext that does shape the master plot is another fundamental idea of Marxism-Leninism, one that is a somewhat declassé and more abstract version of the class struggle account of history. In this version, historical progress occurs not by resolving class conflict but through the working-out of the so-called spontaneity/consciousness dialectic. In this dialectical model, “consciousness” is taken to mean actions or political activities that are controlled, disciplined, and-guided by politically aware bodies. “Spontaneity”, on the other hand, means actions that are not guided by complete political awareness and are either sporadic, uncoordinated, even anarchic (such as wildcat strikes, mass uprisings, etc.), or can be attributed to the workings of vast impersonal historical forces rather than to deliberate actions<sup>384 385</sup>

---

<sup>384</sup> Em livre tradução: “O subtexto que molda a trama principal é outra ideia fundamental do marxismo-leninismo, uma que é uma versão um tanto desclassificada e ‘mais abstrata do relato da história da luta de classes’. Nesta versão, o progresso histórico ocorre não pela resolução do conflito de classes, mas pela elaboração da chamada dialética espontaneidade/consciência. Nesse modelo dialético, ‘consciência’ é entendida como ações ou atividades políticas que são controladas, disciplinadas e guiadas por corpos politicamente conscientes. ‘Espontaneidade’ significa, por outro lado, ações que não são guiadas por consciência política e são esporádicas, descoordenadas, até anárquicas (como greves selvagens, revoltas em massa, etc.), ou pode ser atribuída ao funcionamento de vastas forças históricas impessoais, em vez de ações deliberadas”.

<sup>385</sup> *Op. cit.*, p.15.



A partir dessa proposição, pode-se verificar que o romance de Jorge Amado trabalha de forma categorizada os elementos que dizem respeito à espontaneidade e à consciência, com o próprio aspecto positivo que preenche o fim da narrativa sinalizando o “progresso histórico” que é alcançado não pela resolução da luta de classes, mas pelo desenvolvimento e pela intersecção desses pares opostos. Em *Jubiabá*, a diferença que reside nas duas faces dessa dialética dá forma aos dois processos de formação experimentados pelo protagonista, em que o primeiro se relaciona à espontaneidade, podendo ser visto na luta de classes instintiva travada por Balduino, sem qualquer relação política, ideológica e partidária e na negação do mundo do trabalho, enquanto o segundo enforma a conscientização política, adquirida “na prática”, no aprendizado experimentado no processo de realização do movimento grevista. Conforme visto, a primeira formação é substancialmente antirrevolucionária – no sentido marxista – e valoriza a construção de caracteres que se relacionam diretamente ao lumpemproletariado, minimizando a importância dada a elementos que eventualmente pudessem possibilitar às personagens o acesso à cidadania – o que, de certo modo, não está muito distante do momento histórico representado, sobretudo no que diz respeito às impossibilidades de integração do negro na sociedade de classes. Nesse momento, há o interesse no processo de formação do herói popular, de abc, de indivíduos pobres marginalizados, portanto. A constatação da falibilidade desse projeto é o motivo da desilusão; por essa razão, é preciso que o primeiro processo seja finalizado, para que seja dado início ao estágio da formação da consciência revolucionária e da emancipação política e social, que trará em seu bojo a percepção da vitória do indivíduo sobre as vicissitudes do mundo. Os indivíduos que se espalham pelas camadas do lumpesinato, no entanto, adquirem um papel fundamental para o autor, na medida em que, constituindo um grupo humano e socialmente relevante de desvalidos, adquire feições estéticas e literárias da identidade nacional, representada nas figuras heroicas do malandro, do mestiço, do cangaceiro, da prostituta etc. A esfera da consciência política, nesse sentido, apresenta as suas particularidades locais, uma vez que o substrato que lhe serve de ponto de partida está relacionado a essa camada social marginalizada.

Nesse sentido, a tensão entre os processos distintos de formação explica não apenas o amadurecimento da personagem, mas também as mudanças pelas quais passa o operariado brasileiro no devir histórico. A dialética da espontaneidade/consciência, modela, então, a evolução da revolta de Antônio Balduino e direciona a trajetória do próprio romance *Jubiabá*, ao indicar que também as estruturas narrativas passam por um

processo de desenvolvimento, que culmina no momento em que o protagonista aprende a dominar o seu “eu obstinado” e se torna um indivíduo disciplinado, alcançando, assim, o caráter do autêntico revolucionário. Do ponto de vista formal, um forte indicativo que delimita as diferenças significativas entre os dois processos formativos é a retomada do modelo anti-individualista de representação utilizado como método de composição do romance coletivo: na última parte do romance, o foco narrativo deixa de acompanhar exclusivamente Antônio Balduino e, assim como ocorre em *Suor*, dá espaço a uma variedade de subtramas, envolvendo personagens diversas, inclusive membros das classes superiores, o que pode ser considerado como uma novidade na literatura proletária produzida por Amado até aqui. Devido a esse compartilhamento de focos e vozes narrativas, essa parte do romance recupera a objetividade vista na primeira parte, e o ponto de vista narrativo passa a ser orientado pelo predomínio da narração/descrição, o qual confere ao discurso uma conotação essencialmente didática. Estruturalmente, essas duas formações estão clivadas da seguinte maneira:

*i* - a primeira formação ou a formação do herói popular, ciclo que, por sua vez, pode ser dividido em duas partes: a) eventos que se desenvolvem desde a infância no Morro do Capa Negro até a viagem ao Recôncavo baiano – construção do herói popular, perspectiva objetivista, com foco no indivíduo; b) experiências nas plantações de fumo até a morte de Lindinalva – manifestação do indivíduo problemático, princípio da antinomia interioridade/objetividade, com transição do foco no indivíduo para o coletivo;

*ii* – a segunda formação ou a formação do herói revolucionário: ingresso no mundo do trabalho, com a aquisição da consciência de classe – perspectiva objetivista, com foco no coletivo.

#### **4.3.1. O herói revolucionário**

A caracterização da formação do herói popular como drama épico segue subordinando o dispositivo estrutural do enredo e concentra no fim da primeira trajetória de Balduino uma excessiva carga dramática, que pode ser verificada na perdição que culmina na morte de Lindinalva, conduzida pelo narrador à moda dos folhetins românticos do século XIX, cujo clímax determinará, na estrutura do romance e na jornada do herói, uma significativa reviravolta. A forma como o autor organiza os eventos que determinam o declínio de Lindinalva evidencia as relações causais construídas ao longo

da narrativa e faz com que a conversão do malandro ao mundo do trabalho seja legitimada por um conjunto de vivências responsáveis por despertar nele, inclusive, um certo grau de sensibilidade diante do rebaixamento à prostituição, imputado à mulher amada. Na representação da tragédia social que devora Lindinalva, as relações afetivas e sentimentais que acompanham Balduíno são transformadas em índice de problema social e trazem para o primeiro plano da narrativa a questão da prostituição que aparecia de forma latente, subjacente à consciência do protagonista, como expressão de exclusão social que confirma o desencantamento com o mundo<sup>386</sup>.

A condição da mulher jovem pobre, cuja existência se encontra a um pequeno passo da degradação, naturalizada pela aceitação da prostituição, surge pela primeira vez no campo de visão de Antônio Balduíno como *possibilidade* na figuração da condição de miséria e abandono em que vive Arminda. Essa mesma relação é projetada, em forma de *alucinação*, na figura da prostituta que o protagonista encontra no bar, ainda impressionado com os acontecimentos da sua noite de fuga e, deslocando-se dessas experiências imateriais, configura-se estética e *materialmente* na encenação do drama do declínio social protagonizado pela jovem branca de classe média. Após a morte do pai, que dissipou o patrimônio familiar em uma vida pródiga, a moça é abandonada grávida pelo noivo, o advogado Gustavo Barreira, e vê, no ingresso a esse universo, uma forma de remediação. Nesse movimento de rebaixamento, a brevidade de sua existência se encontra atrelada à efemeridade da profissão que consome a saúde e a beleza das mulheres de forma rápida e feroz: “Cedo ficou velha para as pensões caras”<sup>387</sup>. A filha do comendador, caracterizada por sua beleza e juventude, reduzida a um fio fantasmagórico de vida, torna-se, então, a imagem mais acabada dos malefícios que a burguesia pode

---

<sup>386</sup> Com efeito, a história de Lindinalva, inspirada em uma prostituta de mesmo nome que o Jorge Amado conheceu em Maceió, em 1933, exerce grande impressão no romancista baiano. Em *Navegação de Cabotagem*, ele assim se refere a esse encontro: “Cicerone nas ruas e graças da cidade, Aurélio Buarque de Holanda leva-me ao puteiro na noite morna de Maceió. O futuro dicionarista, novel literato, popular entre o mulhério, que o trata pelo apelido com intimidade, é disputado: contigo vou de graça, Belo Corpo. Apaixono-me por Lindinalva, filha de usineiro arruinado, abandonada pelo noivo. Estendidos na cama conversamos no intervalo, no quarto o odor de alfazema, o toco de vela ilumina Santo Antônio. Lindinalva é loira de trigais maduros (a imagem é velha e gasta, eu sei, mas é porreta), eu irei colocá-la inteira no *Jubiabá*, a Aurélio a devo, aproveito para de público agradecer a prenda. Certa vez, em sessão comemorativa de seu aniversário, pensei fazê-lo na Academia, Pedrinho Calmon me desaconselhou: o local não era apropriado, cairia mal” (*Op. Cit.*, p. 292-293). Em *Jubiabá*, o encontro entre Jorge Amado e Lindinalva aparece do seguinte modo: “Um rapaz de cabeleira atende ao chamado de Lindinalva. Eunice diz: – Boa sorte, Linda – e suspende um cálice imaginário. No quarto o rapaz pergunta que nome ela tem, quer saber de toda sua vida, diz que é poeta, recita versos (conta a doença da mãe que está no sertão, diz que ela é linda como as acácias, compara os seus cabelos aos trigais, promete fazer um soneto sobre ela). A vitrola se desespera num samba na sala de jantar. O rapaz gosta é de um tango bem romântico” (*Op. Cit.*, p. 268-269).

<sup>387</sup> *Ibidem*, p.267.

imputar aos seus próprios membros. O reencontro inevitável entre Antônio Balduino e Lindinalva relembra ao leitor as pontas da simetria da desigualdade e confirma a ironia do narrador, ao colocar o homem negro humilhado em posição de superioridade:

Da porta do 32 uma mulher sai de súbito, os cabelos soltos. Mal ela aparece na porta, Antônio Balduino tem certeza que é Lindinalva. Mas é um trapo humano, uma figura que perdeu o nome na Ladeira do Tabuão. Rosto sardento e encovado, as mãos finas tremendo, os olhos saltados e brilhantes. O vento sacode os cabelos da mulher. Ela para diante dos homens, agita os braços e torce as mãos em gestos de súplica: – Dois mil-réis para beber uma cerveja... Dois mil-réis por amor de sua mãe.  
Os homens estão mudos de espanto.<sup>388</sup>

A ironia do narrador, ao apagar parcialmente o foco da jornada do herói para lançar luz à tragédia experimentada por Lindinalva, estabelece-se no reconhecimento de que a norma da impostura e da controvérsia regulamenta o padrão de comportamento das camadas altas, uma vez que, completamente subordinada à vontade do pai comendador e do noivo advogado, na ausência deles, a jovem deve percorrer o suplício naturalista da resignação e da degradação social. O infortúnio que tirou de Lindinalva o nome, a dignidade e os privilégios de classe, inscrito entre a prodigalidade do pai e a desfaçatez do ex-noivo, evidencia, assim, a dinâmica do utilitarismo que rege os interesses da burguesia e que imputa, sem qualquer indício de decoro, aos indivíduos sem serventia a mais completa experiência da aniquilação. Lindinalva, à medida que desce as ladeiras onde ficam os prostíbulos, vai perdendo partes do nome (era Lindinalva, tornou-se Linda e depois, apenas “Sardenta”) e da própria vida, acomodando-se, então, ao submundo da prostituição e da degradação física, estética e psicológica, imposta pelo abandono e pela miséria. Para Antônio Balduino, o reencontro com a figura da mulher idealizada, em um estado de total decrepitude, reforça a perspectiva desencantada do mundo, pois significa a última pedra colocada sobre as lembranças idílicas do passado e da infância e a concretização da impossibilidade do amor em um mundo cada vez mais injusto e desigual. O espanto causado pela triste imagem é de tal natureza que produz no protagonista a mesma experiência catártica vivenciada na noite de fuga pelo mato:

É Lindinalva, sim. Por isso Antônio Balduino treme como se tivesse febre. Um vento frio vem do mar. Com a chegada da mulher um terror

---

<sup>388</sup> *Ibidem*, p.273.

profundo o invadiu. Ele treme, ele está com medo, quer correr, fugir dali para o fim do mundo. Mas está preso ao solo olhando o rosto sardento e descarnado de Lindinalva. Ela não o reconhece nem o vê, sequer. Fuma o cigarro e pergunta com voz doce, voz que recorda aquela outra Lindinalva que corria no Parque de Nazaré e brincava com o negrinho Baldo:

– E a cerveja? Vocês vão me dar, não vão?

Antônio Balduíno consegue tirar os dez mil-réis do bolso. Entrega à mulher que ri e soluça. E tremendo de medo, tremendo de pavor, sai a correr ladeira acima e só tem descanso na casa de Jubiabá, chorando junto ao pai-de-santo que o acaricia como no dia em que Luísa enlouqueceu.<sup>389</sup>

É possível que o efeito catártico provocado pelo reencontro decorra não apenas do espanto diante da desfiguração da mulher amada, mas também pela generalização dessa situação, uma vez que esse é o lugar comum ocupado por todas as mulheres pobres que enfrentam a condição de prostituição. Para Antônio Balduíno, o simulacro de vida, sem nome, que nada vê ou sente, representa a constatação da derrota, da falibilidade de todas as lutas empreendidas, da impossibilidade da mudança.

Na figuração da desilusão do herói, é apresentada uma crítica social a respeito do aviltamento imposto às mulheres pobres que já vinha sendo costurada pelo autor no plano secundário da narrativa, com a enunciação do paralelo que une os destinos de Arminda, da prostituta na taberna e o da própria Lindinalva, estruturado no antagonismo que há entre virgindade e prostituição. A oposição que reside nesse par adquire, em Lindinalva, um componente adicional de complexidade e é transformada no tripé virgindade-prostituição-maternidade, o qual, por sua vez, será utilizado como aspecto que definirá a transformação que alça o protagonista ao universo da “formalidade”<sup>390</sup>. O pessimismo

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, p.272-274.

<sup>390</sup> Ainda que não seja esse o tema central deste trabalho, não se pode deixar de registrar o fato de que a configuração da maternidade, na obra de Jorge Amado, relaciona-se diretamente à figura da mulher branca. É bastante sintomático que Gustavinho, a criança que trará consigo os indícios de maturidade do protagonista, não seja filho legítimo de Antônio Balduíno com uma mulher negra, Rosenda, por exemplo. A negação da maternidade às mulheres negras, entre outras obras, pode ser vista também em *Capitães da Areia*, narrativa que reserva, para as “negrinhas”, o ato sexual violento, no areal do cais; enquanto para Dora, menina branca e loura, é designado o papel de “irmã”, “noiva” e “mãe”. A respeito dessa forma de representação na literatura brasileira, Conceição Evaristo faz o seguinte comentário: “Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. A personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (...) Há ainda a mulher-natureza, incapaz de entender determinadas normas sociais, cujo exemplo é a personagem central do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, com a sua postura de uma ingênua conduta sexual. O que se busca argumentar, aqui, é o que essa falta de representação materna para a mulher negra, na literatura brasileira, pode significar. Estaria a literatura

com que o narrador descreve o dinamismo que há no intercâmbio dessas três condições endossa a perspectiva derrotista da personagem, pois reforça a total desilusão que pode ser alcançada por um indivíduo no estágio terminal da degradação:

Gustavinho está lindo, os grandes olhos vivos, a boca carnuda como aquela flor vermelha de que Gustavo falava. Lindinalva nem se recorda o nome. Agora sabe palavras feias em francês e toda a gíria das mulheres da vida. Mas o menino diz “mamãe, mamãe”, e ela se sente pura como uma virgem. Conta histórias ao filho, histórias que ouvira de Amélia noutros tempos, quando ela era Lindinalva. Na casa onde vai morar a mulher disse que seu nome seria Linda de agora em diante. Conta ao filho a história de Maria Borracheira e fica feliz, muito feliz. (Que bom se o mundo acabasse naquele momento, se todos morressem.)<sup>391</sup>

A tragédia de Lindinalva, de natureza estritamente individual, adquire, para o narrador, feições representativas e, de acordo com as experiências vividas por Balduino, liga-se à situação de várias mulheres pobres que encontram na prostituição uma forma mínima de prolongar a existência. O pessimismo com que o romancista aquilata a condição da personagem, intercalando momentos da maternidade interrompida com a efetivação do rebaixamento narrado na chegada à Ladeira do Tabuão, evidencia o mesmo nível de desencantamento entre a voz do narrador e a voz da personagem, de modo que não é possível garantir se a afirmação que encerra o parágrafo e surge isolada por parênteses “Que bom se o mundo acabasse naquele momento, se todos morressem” pertence a Lindinalva ou ao próprio autor, na figura do narrador. A partir dessa leitura, é possível especular que, para além do caráter romântico e dramático que reside no fato de Antônio Balduino decidir mudar de vida para atender ao pedido da amada no leito de morte, a decisão de ingressar no controverso mundo do trabalho formal para cuidar de Gustavinho guarda relação com a forma como o protagonista se conecta com as questões sociais relacionadas ao abandono e ao aviltamento experimentados pelas mulheres e mães, sujeitadas ao envilecimento causado pela prostituição. Quer seja pelo fato de ele ter sido menino de rua, condição em que compartilhou a vida com outras crianças brancas, como Felipe, o Belo, também filho de uma prostituta, por exemplo, quer seja pela

---

procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? O imaginário da literatura tenderia a ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional?” (EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2009).

<sup>391</sup> *Ibidem*, p.267-268.

possibilidade de corrigir o agravo no caso de Arminda, o próprio texto apresenta inúmeras relações que não fazem dessa decisão algo acidental. Assim, diz o narrador:

Para ajudar o filho de Lindinalva o negro Antônio Balduíno entrou para a estiva no lugar de Clarimundo que o guindaste matara. Ia ter uma profissão, ia ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios. Mas se não o fizesse só lhe restaria entrar pelo caminho do mar. As sombras enormes dos guindastes aparecem no mar. E o mar verde e oleoso chama o negro Antônio Balduíno. Os guindastes fazem escravos, matam os homens, são inimigos dos negros e aliados dos ricos. O mar faz libertos. Será um mergulho só e terá tempo para soltar sua gargalhada. Mas Lindinalva acariciou sua cabeça e pediu que ele tomasse conta do seu filho.<sup>392</sup>

O fato de o narrador utilizar uma oração de natureza causal no início do período ressalta a necessidade de explicar a importância do ato que pontua a transição do protagonista em direção ao segundo processo de formação. A revolta instintiva, descompromissada, que marca a independência de Antônio Balduíno na primeira parte do romance, cede espaço para a responsabilidade que surge com a obrigação de cuidar de uma criança. Dessa forma, a espontaneidade que guiava as suas decisões é substituída pelo sacrifício que, da forma como é configurado pelo narrador, significa o ápice da maturidade e a completude do processo de formação do indivíduo pobre: assim como qualquer trabalhador que possui responsabilidade e compromissos familiares, Balduíno sacrifica os prazeres individuais e precisa se submeter à moral burguesa do trabalho, com vistas à garantia do mínimo bem-estar de sua família. A menção a Clarimundo e à ocupação da função exercida por ele conecta o fechamento desse ciclo à evolução do protagonista de sua condição de malandro e vagabundo à manifestação da natureza do indivíduo problemático. O sacrifício aqui, no entanto, não possui a mesma natureza daquele comumente encontrado no romance proletário. Não se trata do sacrifício “de classe”, como ocorre com Sergipano, ao recusar a proposta de casamento de Mária; trata-se, portanto, de um sacrifício individual, visto que Balduíno ainda não havia alcançado o estágio da consciência política de classe.

Como parte do programa político do autor que subordina o estético ao ideológico, a morte de Lindinalva, último membro de uma família burguesa decadente, ao liberar Gustavinho aos cuidados compartilhados por Balduíno e Amélia, significa, ainda, a reconciliação entre o ex-malandro e a cozinheira, sinalizando a integração da classe

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, p.277.

trabalhadora. A transformação em operário, motivada por razões individuais e pela consciência crítica da personagem, funciona, dessa maneira, como a mão do narrador autoritário que conduz o leme a fim de direcionar o seu herói para o caminho que o conduzirá à conversão à militância política. Se não fosse essa intervenção, o fim de Antônio Balduino se daria com o fechamento do primeiro ciclo marcado pela completa desilusão, materializada no suicídio e na confirmação de sua condição como indivíduo problemático, o que, em termos estéticos, já significa um grande avanço na obra amadiana.

### 4.3.3. Dialética do sujeito revoltado

Levando-se em consideração os eventos que fazem parte da construção do caráter de Antônio Balduino nas duas partes do primeiro processo de formação, constata-se que a sua revolta instintiva se fundamenta em elementos que dizem respeito à vagabundagem e à malandragem e se ajustam à face da espontaneidade da dialética proposta por Katerina Clark. A outra face, a consciência politizada, é alcançada pelo herói com o avanço do segundo processo de formação, o qual se inicia com o ingresso ao mundo do trabalho e se desenvolve a partir do aprendizado adquirido com o avanço de uma greve geral que produz uma forma direcionada de combate à exploração. A análise das relações costuradas pela revolta da personagem contida nesses dois processos de formação distintos permite a elaboração da *dialética do indivíduo revoltado*, tributária das relações antagônicas que existem entre a espontaneidade e a consciência que, em *Jubiabá*, descreve a revolta de um indivíduo como elemento central de uma dinâmica que trata do movimento de passagem do combate à exploração do mundo do trabalho *sem* o teor político-ideológico ao combate à exploração do mundo do trabalho *com* o teor político-ideológico. À luz do programa político da literatura proletária, o fato de a revolta instintiva e espontânea de Antônio Balduino tê-lo conduzido irremediavelmente à constatação da inutilidade de suas lutas apenas confirma a necessidade da aquisição da consciência política de classe, como elemento libertador. Isso revela que, heróis proletários, portanto, somente podem ser os membros da classe trabalhadora que tomam, de forma consciente, a decisão de politizar a sua revolta e direcioná-la à luta política e ideológica de caráter coletivo. Se no primeiro processo formativo não há mensagem partidária de elevação do oprimido, no segundo ciclo é criada uma atmosfera positiva que



deposita as expectativas na revolução vindoura e, da mesma forma que ocorre em *Suor*, na força inata da coletividade que se contrapõe à fraqueza individual.

A educação proletário-revolucionária de Balduino está completamente inserida no movimento grevista e só faz sentido dentro dele. O procedimento teórico de preparação intelectual, que faz parte de romances como *A mãe*, *Os Corumbas* e *Suor*, por exemplo, é inexistente em *Jubiabá*. A aquisição de consciência de classe é experimentada de forma prática, no auge da luta, o que, de certa forma, está adequado ao caráter ativo e combativo manifestado pela personagem ao longo de toda a obra. A opção pela prática, em detrimento da teoria, no entanto, compromete a verossimilhança do processo, pois aquilata essa parte da vida do herói sob a mesma perspectiva do exagero exibida na formação do herói popular.

De forma esquematizada, esse segundo processo de aprendizagem de Balduino, marcado pela alternância entre a caracterização idealizada que retoma a perspectiva heroica do primeiro ciclo e a imanência de aspectos da formação do proletário, divide-se nas seguintes etapas: ingresso ao mundo do trabalho; compreensão da força revolucionária do trabalhador; negação da espontaneidade própria do primeiro ciclo; valorização da coletividade; manifestação da consciência-sujeito com o reconhecimento das razões políticas por que se luta; retorno ao lugar de origem, completamente transformado; e superação dos instintos, com o predomínio da consciência político-ideológica. Em todas essas fases, o caráter individual e instintivo da personagem vai sendo diluído gradativamente pelo processo de aprendizagem e incorporado à natureza coletiva e militante da massa operária. Apesar de todo esse processo acontecer de forma rápida e objetiva, com a mudança no protagonista operada apenas na exterioridade, sem a apresentação de detalhes significativos, essas etapas apresentam uma relativa naturalidade ao processo de conversão da personagem, o que não ocorre em *Cacau*, por exemplo, em que o timbre monocórdico conferido à narrativa acompanha o narrador-protagonista em todos os estágios do romance. Em *Jubiabá*, entretanto, tem-se a impressão de que, à exceção da parte da narrativa que constrói em Antônio Balduino a consciência do indivíduo problemático, o que muda na personagem é o conteúdo do discurso proferido, pois a natureza da personagem continua obedecendo ao mesmo esquema do formato heroico.

A respeito de sua performance como trabalhador, o narrador não demonstra qualquer interesse em apresentar descrições que expliquem o exercício da nova profissão. Sobre isso, é informado brevemente que Balduino “passara a noite descarregando um

navio sueco que trazia material para a estrada de ferro e que nas noites seguintes seria abarrotado de cacau”<sup>393</sup> e que “carregava um molho pesado de ferros”<sup>394</sup>. Talvez esse desinteresse do narrador pela descrição da vida de Antônio Balduino como trabalhador tenha motivado a crítica que considera a conversão como “defeituosa”<sup>395</sup>; entretanto, o registro, apesar de breve, está feito e não compromete o tratamento dado à revolta da personagem contra a exploração do trabalho. No momento em que a greve é desencadeada, Balduino já era um trabalhador do cais, embora sem consciência de classe. Feita a descrição concisa, o narrador apresenta, por intermédio de Severino, o qual exercerá a função de mentor político sobre o protagonista, o tema que de fato lhe interessa: “– A greve do pessoal dos bondes rebenta hoje”<sup>396</sup>. Inserido nesse ambiente de efervescência política e revolucionária, Balduino é contagiado pelos acontecimentos e é isso que vai iniciar o seu processo de transformação:

Severino faz um discurso. Não são somente os operários da Circular que estão passando fome. Também eles, das docas, não têm o que comer. E demais têm um dever de solidariedade para com os operários

---

<sup>393</sup> *Ibidem*, p.278.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p.278.

<sup>395</sup> Em 1945, Graciliano Ramos, na crônica “O fator econômico no romance brasileiro”, analisou longamente a ausência do trabalho em alguns romances publicados na década de 1930. Diz ele: “A leitura dos romances brasileiros, até dos melhores, quase sempre nos dá a impressão de que os nossos escritores não conseguem senão fazer trabalhos incompletos. Sem nos deixarmos vencer pelo pessimismo que nos leva a olhar com desconfiança a obra de arte nacional, pessimismo às vezes interrompido bruscamente por acessos de exaltação ingênua, meio infantil, devemos reconhecer que nos trabalhos de ficção brasileiros falta alguma coisa. (...) Parece-nos que novelistas mais ou menos reputados julgaram certos estudos indignos de atenção e imaginaram poder livrar-se deles. Assim, abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia. Em consequência disso, fizeram uma construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas. (...) Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas. Excetuando-se as primeiras obras de José Lins do Rego e as últimas de Jorge Amado, em que assistimos à decadência da família rural, queda motivada pela vitória da exploração gringa sobre os engenhos de banguê e as fazendas de cacau, o que temos são criações mais ou menos arbitrárias, complicações psicológicas, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras. Lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens. Está claro que os autores não conseguem furtar-se a algumas explicações referentes a este assunto, mas fazem-no como quem toca em matéria desagradável, percebemos que eles se repugnam e não querem deter-se em minúcias. Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores, se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece, mas os seus músculos nos aparecem ordinariamente em repouso. (...) E, não tendo visto o operário em serviço, dificilmente acreditamos que ele manifeste ódio a um patrão invisível e queira vingar-se. Em *Suor*, de Jorge Amado, as personagens descansam ou se exercitam nos movimentos da greve, e em *Jubiabá*, mexe-se uma gente vagabunda, que vive de pequenos furtos e contrabandos. O trabalho aparece aí quase como um prazer e torna meio inconsequente esse livro notável, que tem passagens como a sentinela de defuntos uma das melhores páginas escritas no Brasil” (RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989, p.246-248).

<sup>396</sup> *Ibidem*, p.278.

da Circular. São todos irmãos. Eles devem aderir à greve. Os discursos se sucedem. Um dos capatazes (um homenzinho vermelho que nas horas de folga jogava dados com eles na Lanterna dos Afogados) recita um discurso dizendo que aquilo tudo era besteira, que não via motivos para greve, que tudo estava muito bem. Mas é aparteado e vaiado. O negro Henrique bate a mão na mesa e diz; – Eu sou um negro burro e não sei palavras bonitas. Mas sei que tem homens aqui que têm filhos com fome e mulher com fome. Aqueles galegos que dirigem os bondes também estão com fome. A gente é negro, eles são brancos, mas nesta hora tudo é pobre com fome... Foi votada a adesão à greve. A vitória foi dada pelo voto de Antônio Balduino.<sup>397</sup>

O fragmento atesta a presença da multiplicidade de vozes proposta pelo autor para conferir maior legitimidade à ideia contida nos discursos proferidos pelas personagens que tratam da questão da solidariedade e da necessidade da união entre os trabalhadores. Entre a voz de Severino, materializada por meio do discurso indireto e a voz de Henrique, executada no discurso direto, em que ambas chamam a atenção para o caráter positivo da greve, há a interpelação de um trabalhador, contestando a importância do movimento. O fato de seu nome ser ocultado pelo narrador e de sua caracterização estar relacionada à Lanterna dos afogados, indicam, no nível subliminar, a crítica do narrador a esse posicionamento alienado, que é, de fato, deslegitimado pelos companheiros. Além disso, há, nesse momento, uma referência direta a *Suor* que se estabelece na retomada da greve dos operários que trabalham na empresa de bondes e na presença de Henrique, que comparece aqui reabilitado e com consciência de classe, completamente diferente da perspectiva fetichizada apresentada pelo autor no romance anterior. A importância de Antônio Balduino não deixa de ser evidenciada pelo autor, que dá a ele o papel decisivo com o voto que determina o início da greve de sua categoria. À medida que avança o movimento paredista, também avança a formação do caráter proletário do protagonista:

Antônio Balduino sempre tivera um grande desprezo pelos que trabalhavam. (...) Mas agora o negro olhava com um outro respeito os trabalhadores. Eles podiam deixar de ser escravos. Quando eles queriam, ninguém podia com eles. (...) Antônio Balduino também descobriu isto e foi como se nascesse de novo. (...) Agora fala um rapaz de óculos. Diz que os operários são uma imensa maioria no mundo e os ricos uma pequena minoria. Então por que os ricos sugavam o suor dos pobres? Por que esta maioria trabalhava estupidamente para o conforto da minoria? Antônio Balduino bate palmas. Tudo aquilo é novo para ele e o que estão dizendo é certo. Ele nunca o soube, porém sempre o sentiu. Por isso nunca quisera trabalhar. Os abc diziam também aquelas

---

<sup>397</sup> *Ibidem*, p.281-282.

coisas, mas não diziam tão claramente, não explicavam. Como nas noites do Morro do Capa-Negro ele ouvia e aprendia.<sup>398</sup>

A estrutura didática armada pelo autor para dar forma ao caráter militante de Antônio Balduino adquire maior consistência e vai desfazendo os fundamentos da revolta presente no primeiro ciclo de formação da personagem. A novidade trazida pelas novas experiências revela para ele uma perspectiva crítica que o leva ao reconhecimento do valor e da força dos trabalhadores, em oposição à forma alienada de pensamento que conferia ao modo de vida anterior um caráter libertário. Balduino percebe, então, que a liberdade contida na malandragem e no prazer desmedido não possui um valor real, pois não possui condições efetivas de dar fim às injustiças sociais. Essa capacidade reside na união dos trabalhadores, fato já apresentado pelo autor na forma como concebe a estrutura de *Suor*, que evolui da posição ocupada pelos *homens-ratos* à posição de *homens-multidão*. Além disso, o estatuto irônico do narrador avança sobre a reflexão desenvolvida pela personagem a respeito da greve e desnuda as contradições do processo histórico brasileiro de desenvolvimento econômico e social, ao evidenciar que o funcionamento dos instrumentos modernizadores que operam no país depende exclusivamente dos trabalhadores explorados que, por outro lado, não desfrutam dos benefícios promovidos por esses mecanismos. Nesse sentido, é bastante sintomático que os setores atingidos pela greve sejam aqueles que mais se relacionam com o progresso da modernização – a companhia elétrica, a telefônica e a rede de transportes – empreendimentos sustentados pelos trabalhadores pobres, mas não são utilizados por eles. A greve adquire a perspectiva da revolta real e materializada e não aquela idealizada, apresentada pelo narrador no capítulo “Mendigo”, como um jogo de faz-de-conta, em que Balduino se batia contra as instituições apenas pelo viés da figuração. A revolta consciente apresenta uma capacidade real para paralisar o funcionamento dos agentes da exploração, incluindo entre eles, os guindastes, expressão máxima, no romance, da engenhosidade opressora que deforma e mata os trabalhadores. Dessa forma, o narrador expõe mais um aspecto da contradição dialética que acompanha a segunda formação da personagem, ao fazer com que a negação da espontaneidade, poetizada nas histórias de abc, esteja diretamente associada ao nascimento de um novo indivíduo – “foi como se nascesse de novo” – e coloca em lugares opostos as ações que antes eram motivadas pelo “sentir” e aquelas que agora são derivadas do “saber”. Imbuído dessa concepção que apresenta um profundo teor

---

<sup>398</sup> *Ibidem*, p.282-283; 286.

revelador, a consciência-sujeito é manifestada e materializada no discurso realizado por Antônio Balduino, no qual é possível observar a forma como é reproduzido o conhecimento recém-adquirido:

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está é contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto. Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira. Conta o que viu. Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora via que os operários se quisessem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve. Quase é carregado. Não tomou ainda perfeito conhecimento do seu triunfo. Por que o aplaudem assim? Ele não contou nenhuma história bonita, não bateu em ninguém, não fez um ato de coragem. Contou somente o que viu. Mas os homens aplaudem e muitos o abraçam quando ele passa.<sup>399</sup>

A ênfase nas relações estabelecidas pelas ações derivadas dos verbos *falar* e *ver* neutraliza a passividade do desenho construído a partir dos verbos *ouvir* e *sentir* e eleva a performance do protagonista à condição de sujeito que possui uma voz ativa; nessa nova condição, Antônio Balduino é quem exerce a função de *narrar* e de *contar*. Esse rearranjo de posições atende aos interesses políticos do autor, pois confirma o desenvolvimento da consciência política do herói, mas, por outro lado, pontua a retomada da linguagem heroicizante reservada à formação do caráter espontâneo, típica das poéticas populares: em apenas um dia de greve, Balduino foi responsável pelo voto que decidiu a paralisação do trabalho, associou-se à comissão organizadora, adquiriu consciência de classe, descobriu o significado do desencantamento do antigo modo de vida e fez um discurso inflamado que impressionou todos os companheiros. Segundo esse ponto de vista narrativo, Antônio Balduino repete o comportamento arquetípico do herói invencível, sem que lhe sejam oferecidas, no entanto, razões consistentes que justifiquem essa abordagem, como ocorre na formação do herói popular em que, para além dos exageros, há uma organização dos elementos de forma mais equilibrada. Por essa razão, o segundo processo de formação evidencia que o interesse do autor dá prioridade ao discurso político apresentado, o qual se sobrepõe à preocupação estética que visivelmente foi respeitada na primeira parte.

---

<sup>399</sup> *Ibidem*, p.286.

Após a manifestação da consciência-sujeito, o processo formativo de Balduino se aproxima da conclusão, que pode ser verificada na manifestação da compreensão dos ensinamentos adquiridos durante a greve, procedida pelo retorno ao lugar de origem, em que o herói, completamente transformado, expressa a capacidade de transmitir o conhecimento à sua comunidade. O movimento de retorno assinala, portanto, o ponto de intersecção entre os dois processos de formação, além de evidenciar a maturidade política do protagonista:

– Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, para tudo, para guindastes, para bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá. E Antônio Balduino sai sem ver os que os acompanham.<sup>400</sup>

O segundo discurso de Balduino, agora direcionado aos membros de comunidade, conquanto esteja imbuído dos elementos ideológicos do romancista, reproduz a simplicidade do seu modo característico de falar e de organizar as ideias, ajustada à interpretação dos conhecimentos adquiridos no segundo processo de formação. A simplicidade que organiza o discurso atende ao princípio estético que regulamenta o programa do romance proletário, na medida em que considera o nível de instrução do falante e dos ouvintes e a necessidade de compreensão da mensagem que está sendo divulgada. Nesse caso, diferentemente de Sergipano, Balduino performa um autêntico proletário, pois, revestido das características próprias de um membro dessa classe, possui autoridade e legitimidade, inclusive linguística, para falar por e para ela.

A negação do elemento religioso como instrumento de libertação é feita pela personagem não com a intenção de desmoralizar ou rebaixar a religião – como é feito com a religião católica –, mas para determinar funções e objetivos distintos entre os

---

<sup>400</sup> *Ibidem*, p.290.

conhecimentos proporcionados pela prática espiritual e aqueles promovidos pela militância. Por essa razão, é significativo que o autor, incorporando a personagem, chame a atenção para a condição da escravização, pois demonstra que, de acordo com o processo histórico brasileiro, o projeto heroico popular, fundamentado na *coreografia do sujeito revoltado*, da forma como é apresentado na primeira parte, é impossível, como mecanismo de transformação, na sociedade burguesa, sobretudo no que diz respeito à questão racial. A religião, enquanto prática espiritual e cultural, possui um poder limitado de conforto individual e coletivo, mas não possui a capacidade de transformação sociopolítica imposta pela condição de marginalização e pobreza em que vive o povo preto e pobre. Segundo a concepção da personagem, em se tratando da religião de matriz africana, perseguida e criminalizada, torna-se necessário, ainda, encontrar uma forma eficaz de luta que promova uma condição de liberdade generalizada que promova também a normalização de suas práticas.

O discurso evidencia, no entanto, uma dupla ingenuidade: a de Antônio Balduino, que acredita que “é só não querer, não é mais escravo” e a do narrador, ao apontar que somente a fala da personagem foi capaz de convencer os amigos a participarem da greve de forma imediata<sup>401</sup>. Para além da forma como essa questão é tratada, o comportamento do protagonista evidencia o reconhecimento da contraposição existente entre as práticas espirituais fundamentadas e justificadas nos mitos e o conhecimento técnico e intelectual,

---

<sup>401</sup> A positividade de Antônio Balduino, ainda que ingênua, não fere a verossimilhança da obra, pois se trata das esperanças típicas de um “recém-convertido”. Os impasses e as vicissitudes do processo da luta de classes, que não comparecem em *Jubiabá*, só vão aparecer na literatura engajada de Jorge Amado na trilogia *Os subterrâneos da liberdade*, na década de 1950. Em 1937, no entanto, os problemas enfrentados pela militância revolucionária no Brasil aparecem delineados de forma mais consistente em *Caminho de pedras*, de Rachel de Queiroz. Neste romance, a origem de classe, questão sobretudo importante para os debates dentro das associações comunistas, motivo de várias problematizações e dissensões, é tratada de forma ampla: “Afinal, Luís falou: - Companheiros, este aqui é o camarada Roberto, que vocês já devem conhecer de nome. É um rapaz inteligente que saiu da classe dele para ajudar o proletariado. (...) Aquilo tinha um tom de ritual que parecia satisfazer a todos, desempenhar mesmo um papel indispensável na reunião, mas constrangia e decepcionava Roberto. Solenidade que o desorientava – a ele que sonhara com uma conversa fraternal com os operários, uma troca viva de argumentos que já preparara, da primeira à última palavra. (...) Os outros, sempre graves, esperavam. E ele acabou se afinando no tom, discursando: - Camaradas, eu venho da ordem dos companheiros do Rio, como disse o nosso companheiro Luís, fundar as bases da organização aqui. Os camaradas do Rio me escolheram porque sabem que eu não meço sacrifícios por amor à nossa classe... Vinte-e-Um, preto do tamborete, que já fora marinheiro, conhecia o mundo e tinha suas letras, o interrompeu, meio irônico: - Qual é a classe do camarada? Aquele remoque doeu a Roberto, que tinha vindo cheio de entusiasmo fraternal: - Sou um jornalista pobre, sou um revoltado, há muito tempo desertei da burguesia. Sou um explorado como vocês! O outro sorriu com superioridade, foi abrindo a boca, mas continuou calado. (...) Pelo que entendi, o companheiro Roberto traz autorização para fundar Região aqui. O companheiro Roberto, apesar de não ser propriamente da nossa classe, é um rapaz sincero; mas os companheiros, depois que ele falou, ficaram calados, como desconfiando. Eu creio que assim não se faz nada. O preto tomou a palavra: - É porque nós já estamos fartos, camarada Rufino, de ir atrás dos doutores, e os doutores depois nos dão o fora. O operário tem que andar com os seus pés, é o que eu penso” (QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004, p.14-16).

o que revela a própria linha de evolução de *Jubiabá* e da *dialética do sujeito revoltado*: a transição do arcaico, baseado em formas míticas e subjetivas de explicação do mundo, para o moderno, fundamentado no conhecimento vanguardista revolucionário. O fim do discurso, chamando a atenção para a comparação entre o movimento grevista e o colar, afirma a sua compreensão da importância da coletividade e realça o fim do comportamento individualista, ao retomar a imagem do colar negado a Rosenda para colaborar no enterro de Clarimundo. Após o convencimento da comunidade sobre a importância da greve, a superação da espontaneidade e o predomínio da consciência, então, acompanham o princípio estético desenvolvido pelo romancista para enformar essa parte do romance e se manifestam com o controle total dos instintos, visto em uma situação em que ele tem que lidar com operários que planejam prejudicar o movimento:

Antônio Balduino convida:

– A gente rebenta a cara deles.

– Nada disso – diz Severino. – Vamos lá e explicamos para eles que não devem servir de instrumento contra os operários como eles. Não é preciso barulho.

– Mas para que tanto discurso quando a gente podia rebentar logo a cara destes amarelos?

– Eles não são amarelos... Eles não sabem de nada. Nós vamos explicar... – Severino sabe o que está dizendo.

Antônio Balduino cala. Aos poucos ele vai aprendendo que na greve não é um homem que manda. Na greve eles todos fazem um corpo só. A greve é como um colar... Mas não sente tristeza de não ser o chefe da greve. Todos são chefes. Obedecem ao que está certo. Aquela luta é diferente da que ele sustentou em toda a sua vida. Mas desta que resultou? Resultou ele escravo aos guindastes, olhando o mar como um caminho. Na luta da greve, não. Eles iam perder um pouco da escravidão, ganhar mais alguma liberdade. Um dia fariam uma greve ainda maior e não seriam mais escravos. Jubiabá também não sabe nada desta luta... Os homens que vão entregar os pães não devem saber também. Severino tem razão. Não adianta dar pancada. Adianta é convencer.<sup>402</sup>

O predomínio da consciência, da mesma forma que ocorre em *Suor*, marca o fim da individualidade e o nascimento do coletivo. Ao opor o significado das duas formas verbais contidas nas frases “Antônio Balduino *convida*” e “Antônio Balduino *cala*”, o narrador chama a atenção para a importância do silenciamento do indivíduo e à necessidade de aprender a ouvir e agir de acordo com os interesses do coletivo, que é

---

<sup>402</sup> *Ibidem*, p.303-304.



quem tem precedência, em oposição a ações de natureza instintiva e, portanto, individual. O recurso da repetição é acionado, então, pelo narrador para deslegitimar a fase espontânea da vida do herói, em que imperava a luta individual e para sublinhar a necessidade do fim do primeiro processo de formação para que, em seu lugar, surgisse um indivíduo com consciência de classe política e coletiva. O ápice do reconhecimento da importância do novo ciclo é o fato de o pai-de-santo Jubiabá, autoridade suprema do mundo representado na primeira formação, curvar-se diante de Antônio Balduino, em um gesto que encerra o processo de transição do saber arcaico para o saber revolucionário vanguardista. A saudação feita por Jubiabá, prostando-se diante de Antônio Balduino, representa, por assim dizer, a vitória do esclarecimento diante do conhecimento mítico e a deslegitimação da religião como elemento de revolta consciente.

O balanço feito pelo romancista, com o fim da greve, em um tom profundamente didático, direcionado ao leitor, sintetiza o mecanismo estrutural do romance por meio da reafirmação da *dialética do sujeito revoltado*, sublinhando a diferença que há nos dois processos de formação percorridos pelo protagonista: “Há alguns dias as luzes não se acendiam. A greve paralisara tudo. Tudo, não. ‘Porque’ – pensa Antônio Balduino – a sua vida é que estava paralisada. Com a greve ele enxergava outra estrada e voltara a lutar”<sup>403</sup>. O reconhecimento manifestado no discurso indireto chama a atenção para natureza problemática da *coreografia do sujeito revoltado*, pois, embora nela esteja contido tudo o que diz respeito à movimentação – samba, capoeira, macumba –, a vida da personagem, de acordo com a perspectiva marxista do devir histórico, estava efetivamente paralisada. Nesse sentido, a aquisição da consciência política de classe desempenha a função de ser a verdadeira responsável por retirar a personagem do lugar estático para apresentá-lo ao dinamismo transformador. O discurso didático se confirma exatamente por reconhecer a natureza problemática da primeira formação:

A greve fora novamente para o negro Antônio Balduino uma verdadeira revelação. A princípio ele a amara como luta, como barulho e briga, coisas de que gostava desde criança. Porém, aos poucos, a greve começou a tomar para o ex-boxeur um aspecto novo. Era qualquer coisa mais séria que barulho, que briga. Era uma luta dirigida para um fim, sabendo o que queria, uma luta bonita. (...) Ele julgara que a luta, luta aprendida nos abc lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que

---

<sup>403</sup> *Ibidem*, p.319.

estavam escravos. Agora o negro Antônio Balduino sabe. É por isso que vai tão sorridente, por que na greve recuperou a sua gargalhada de animal livre.<sup>404</sup>

Nesse momento final, o autor propõe efetivamente a estética da *dialética do sujeito revoltado* baseada no processo de desenvolvimento das ações de Antônio Balduino, que passam da espontaneidade para a consciência dirigida. Ao recordar, por meio do discurso indireto livre, todas as experiências anteriores, desde a infância até a vida adulta e avaliá-las por meio da frase declaratória-afirmativa “A luta não é esta”, o autor afasta qualquer possibilidade de dúvidas que poderia considerar a primeira parte do romance como um processo de formação em direção à cidadania, à integração social ou à consciência de classe. Sintetizando a discussão proposta, de uma perspectiva formal, é possível afirmar que o romance se biparte estruturalmente em dois processos narrativos, em que o primeiro diz respeito à construção do indivíduo pobre, cuja desilusão o conduz ao mundo do trabalho, onde terá início o segundo processo, o qual formará o indivíduo com consciência de classe. O caráter positivo do fim do romance revela ainda outra novidade nos romances de Amado que é a relação com a internacionalização do movimento socialista: “Um dia Antônio Balduino partirá num navio e fará greve em todos os portos”<sup>405</sup>. Essa clara tentativa de diálogo com o romance soviético e com a literatura revolucionária produzida em outros países confirma a perspectiva ideológica do romancista e justifica, de igual forma, a necessidade da estetização da revolta consciente operada no protagonista no fim do romance.

Entretanto, para além dos fatos evidenciados até aqui, é possível afirmar que a positivação vista na aquisição da consciência de classe e na configuração do movimento dos trabalhadores, subjacente à perspectiva utópica com que o autor encaminha o fechamento do obra, diz respeito apenas ao desfecho dado à composição de Antônio Balduino. Se o suicídio de Viriato e a trajetória descendente de Lindinalva podem ser considerados um dos indícios do malogrado embate entre o indivíduo e o mundo prosaico, cujo resultado enforma o panorama das ilusões perdidas, o fim reservado ao Gordo leva essa condição a proporções ainda mais dramáticas na narrativa, pois expressa, da parte do romancista, não apenas uma visão realista de mundo, mas também a consciência de que a eficácia dos movimentos sociais, nesse momento da história do país, não é suficientemente ampla e nem alcança a todos. Essa constatação é configurada no estado

---

<sup>404</sup> *Ibidem*, p.320-321.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p.322.

de loucura ao qual é levada a personagem após ter testemunhado o assassinato de uma menina:

Quem é aquele negro que vai assim de braços estendidos pelas ruas calmas ou movimentadas da cidade? Por que ele blasfema, por que chora, por que pergunta onde está Deus? Por que ele leva os braços assim estendidos para a frente como se carregasse alguma coisa e passa sem ver nada, sem reparar nos homens e mulheres que reparam nele, sem olhar a vida que se movimenta em torno, sem ver o sol que brilha? Para onde ele vai alheio a tudo? (...) Ninguém sabe. (...) Eles não sabem que desde o dia do comício o Gordo carrega aquela pretinha certo que de um momento para outro Deus se lembrará dela, mostrará que é bom e a colocará em pé, a brincar com as outras crianças na Baixa dos Sapateiros. Nesse dia o Gordo deixará de repetir a sua pergunta, baixará as mãos e seus olhos não serão mais tristes. Mas se ele soubesse que ela tinha morrido, que seu caixão pobre fora enterrado há muito, então, ele morreria também porque até o olho da piedade de Deus, que é do tamanho do mundo, teria secado. Então ele não acreditaria mais e morreria desgraçado.<sup>406</sup>

A interpelação poética do narrador, construída à base de sucessivas indagações, atravessa a objetividade da matéria narrada e questiona a motivação otimista que, na figuração da transformação do protagonista, é tratada como modo de conduta geral da militância revolucionária. A loucura que acomete o Gordo, de modo semelhante ao que ocorre com Luíza, desnuda a dupla face da insanidade ante o aparelhamento da exploração instituído pela sociedade burguesa: prefigura libertação por meio do total alheamento à sua condição de explorado e evidencia a revolta, a contestação e o desacordo do indivíduo em um mundo cada vez mais materialista, destituído da subjetividade da fé e completamente esvaziado de sentido. Da mesma forma que ocorre com a estetização da desilusão com que José Lins do Rego conclui *O Moleque Ricardo*<sup>407</sup>, os questionamentos

---

<sup>406</sup> *Ibidem*, p.307-308.

<sup>407</sup> Essa perspectiva também pode ser vista em *O moleque Ricardo*, sobretudo no momento final da narrativa: “O vapor ia virando para o outro lado e eles correram para dar as mãos para o velho amigo. O negro velho em pé como uma estaca de cercado no cais de cimento. Os negros bons iam para Fernando. O que tinham feito eles?, dizia seu Lucas voltando para casa. O que tinham feito eles, os negros, que não faziam mal a ninguém? Jesuíno era uma besta de bondade, Ricardo, tão bom! Os outros deviam ser também. O que tinham feito eles para ir para Fernando? seu Lucas não sabia. Queriam de comer, queriam de vestir. Queriam viver. E seu Lucas chegou no jardim com esta dor no coração. (...) Os seus negrinhos iam pra Fernando. Que tinham feito eles para ir pra Fernando? (...) Que fizeram os negros? Que fizeram Ricardo e Jesuíno? Mataram? Roubaram? O governo mandava os infelizes para Fernando. Seu Lucas ficou assim até de noite. Era noite de culto, noite de rezar para o seu Deus. Os cantos das negras, os passos das negras, no Fundão, tinham no terreiro com os instrumentos roncando. Naquela noite o negro velho vestia as suas vestes sagradas sem saber o que ia fazer. Seu Lucas de lado tirava as rezas. Era o cantar mais triste que um homem podia tirar de sua garganta. Os negros respondiam no mesmo tom. E foi crescendo a mágoa e foi subindo a queixa para o céu estrelado do Fundão. E com pouco seu Lucas começou a dizer o que não queria, o que

feitos pelo narrador desenham, assim, *o mundo sem deus*, proposto por Lukács para tratar do herói romanesco<sup>408</sup>. É somente sob a égide da insânia que é possível o enfrentamento da desumanidade que há nessa situação, pois, conforme aponta o narrador, no dia em que o Gordo recuperar a razão e constatar que a menina está, de fato, morta, também ele morrerá, desgraçado e desesperançado, confirmando, dessa forma, a ausência de Deus. O pessimismo que reside na representação da loucura, conciliado à emancipação política revestida de otimismo atribuída a Antonio Balduino, confirma a consciência do romancista a respeito da complexidade que há no entrelaçamento das relações sociopolíticas e atenua, ainda que parcialmente, o caráter idealista da obra.

### 4.3.3. Vozes da revolução

Conforme apontado acima, a transformação operada no processo formativo de Antônio Balduino desencadeia uma significativa mudança no ponto de vista da narrativa, que passa a ser mobilizada a partir de uma perspectiva que valoriza formas diversas de

---

sentia. (...) Deus estava no céu. Ogum no céu com São Sebastião. Ele queria cantar outra coisa que não aquilo que ele cantava todas as noites. E os negros na dança iam ouvindo o que Pai Lucas dizia. O mestre falava dos negros que iam pra Fernando. – Que fizeram eles? Que fizeram eles? – Ninguém sabe não. Que fizeram os negros que iam pra Fernando? A voz de seu Lucas vibrava. Todo o seu corpo se estremecia. – Que fizeram eles que vão pra Fernando? E os negros respondiam, misturando a língua da reza deles com as perguntas do sacerdote, de braços estendidos para o céu. – Que fizeram eles? Ninguém sabe não! E o canto subia, subia com uma força desesperada. As negras sacudiam os braços para os lados como se sacudissem para fora do corpo. Os peitos, as carnes se movimentando numa impetuosidade alucinante. A terra do Fundão estremecia. Pés de doidos, de furiosos furavam a terra. E seu Lucas com a boca para cima misturando as mágoas com as suas rezas: - Que fizeram eles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não! O sacerdote quebrando o ritual para deixar escapar a sua dor. Seu Lucas não era mais um Deus naquela hora. Como um homem qualquer ele falava pelos pobres que no mar se perdiam. O canto dele varava a noite, varava o mundo: - Que fizeram eles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não!” (REGO, Jose Lins do. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011. pp. 313-315).

<sup>408</sup> “Ora, a passividade do herói romanesco não é uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante. Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades estruturais do romance. A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem” (LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007, p.92).

compreensão do movimento grevista, sustentada por uma importante variabilidade discursiva. A multiplicidade de vozes, vista enquanto forma, configura esteticamente a mensagem política do autor em seu esforço de sublinhar a importância do coletivo e cabe inteiramente na imagem do colar de contas, o qual surge pela primeira vez na narrativa como elo entre Balduino e Clarimundo, uma vez que, assim como o ornamento é constituído mediante a conjunção das contas que o integram, a força do operariado só se torna uma realidade com a união de todos os trabalhadores. A reiteração dessa comparação, feita por diferentes vozes, conduz o leitor ao entendimento da importância do movimento coletivo como única possibilidade de emancipação política e social. Embora predomine na narrativa a visão otimista sobre a greve da maior parte dos trabalhadores, também aparecem interpretações mais ponderadas ou mesmo realistas, representadas por uma minoria do operariado. Com relação a *Cacau* e a *Suor*, a novidade aqui é o deslocamento do foco narrativo que acolhe diversas vozes, revelando, de formas moduladas e menos maniqueístas, a perspectiva sociopolítica de diferentes estratos sociais. A mudança na perspectiva de composição, então, acompanha a mudança na matéria tratada e revela o traquejo técnico do romancista, à luz das formulações valorizadas pela estética literária proletária, na forma como é conduzida, no romance, a evolução do modelo individualista de representação para a figuração da coletividade. A multiplicidade de vozes que reduz a importância do protagonista – pelo menos enquanto dura o movimento paredista – promove uma distensão de perspectivas no texto e expõe, de fato, diferentes modos de compreensão a respeito do movimento, aproximando a narrativa de uma representação mais realista:

Mariano entra em casa de cabeça baixa. Quando ele saiu a mulher ainda não sabia que a greve tinha sido declarada. E só à noite ele teve coragem de voltar para casa, de rever os olhos febris da mulher zangada, os olhos mortos da filha doente. Mal ele entra a mulher grita:

– Você está metido nisso, Mariano?

– Em quê?

– Olha a criancinha querendo se fazer de inocente. Tou falando desta maldita greve... Você está metido nisso, não está?

– Maldita por quê, Guilhermina?... A gente quer ganhar mais, a gente quer ter um pouco mais de dinheiro. É remédio para Lila que eu quero... Maldita, não vejo por quê.

– Quer dinheiro? Vocês quer mais é malandrear, não fazer nada, ficar bêbado pela rua, chegar em casa de madrugada. Pensa que eu não conheço vocês? Pensa que você me engana? Fica por aí vadiando e depois vem com esse verso em cima de mim... Quer remédio para Lila... Se você estivesse trabalhando direito, sem se meter nestas coisas, já era fiscal, já estava ganhando mais... Greve é coisa de demônio, Padre

Silvino diz todo dia. Isso é coisa que o demônio mete na cabeça dos doidos como você... Se você não andasse se metendo nestas coisas já estava fiscal.<sup>409</sup>

O recorte familiar feito pelo narrador mostra, de forma adequada, a importância dos diferentes pontos de vista para que o tratamento dado à questão social não seja reproduzido somente pelo viés da idealização. Entre a coerência da argumentação de Mariano, que sublinha a necessidade da luta contra as condições insalubres de trabalho, e a praticidade da visão de Guilhermina, que enxerga a realidade pelo filtro da necessidade, postam-se os “olhos mortos da filha doente”, endossando os diferentes discursos dos pais, pois simbolizam a urgência da situação de pobreza, miséria e encurralamento em que vive uma família de trabalhadores. Na voz de Mariano reside a esperança de uma vitória que melhore, ainda que parcialmente, a gravidade dessa situação; o discurso de Guilhermina, por sua vez, evidencia a emergência de uma existência sustentada por uma linha frágil, sem garantias de qualquer natureza. Como resolver esse impasse? Ainda que a voz de Guilhermina represente a lucidez de uma mulher que possui consciência das responsabilidades familiares, a legitimidade do seu argumento é arranhada por uma atribuição ideológica dada ao movimento dos trabalhadores que contraria todas as proposições estabelecidas pelo autor ao longo da narrativa. Ao relacionar a greve a “coisa de demônio”, devido aos conselhos recebidos do padre Silvino, Guilhermina reproduz o mesmo discurso do patronato e das classes dominantes, o que faz com que a sua interpelação, embora razoável e genuína, perca força diante do discurso construído, pois expressa a manipulação ideológica que representantes das instituições oficiais exercem sobre os trabalhadores. Naturalmente, a reprodução desse discurso por um membro da classe trabalhadora funciona como uma estratégia narrativa utilizada pelo romancista para denunciar a manipulação e chamar a atenção do leitor para a importância do movimento proletário, com a posituação da figura de Mariano. Por outro lado, a crítica feita por Guilhermina à malandragem revela um ponto de vista que ainda não tinha aparecido na narrativa, que é a compreensão que tem uma mulher pobre dos problemas derivados desse modo de vida, compreensão à qual chegará Antônio Balduino, por meio dos ensinamentos adquiridos no movimento operário. A mesma situação-limite apontada por ela, no entanto, é explicada de forma didática pelo

---

<sup>409</sup> *Ibidem*, p.294.

autor por meio da voz de outra personagem, Helena, esposa do padeiro Clóvis, segundo outra perspectiva:

Ela não era contra a greve, não. Achava que eles tinham razão, que o salário era muito pequeno e não dava. Eles estavam no seu direito de pedir mais, deixar de trabalhar até que os patrões aumentassem o salário. Mas temia os dias que iam se seguir. Não havia mais comida em casa, nas dos vizinhos faltaria logo e onde é que o sindicato arranjaria dinheiro para sustentar tanta gente? Se a greve demorasse mais alguns dias, a fome os derrubaria.<sup>410</sup>

O uso do discurso indireto livre atesta a solidariedade do narrador para com a personagem e um modo de manifestar compreensão e dar legitimidade ao ponto de vista. O impasse visto na reflexão de Helena desnuda ainda mais a situação de exploração em que vive o trabalhador, pois, pressionado entre a miséria parcial e a pobreza absoluta, é obrigado a se resignar diante dos abusos e das injustiças para que o mínimo para a sobrevivência seja garantido. O confronto entre as vozes de Guilhermina e de Helena atesta a diversidade que há na forma como a classe trabalhadora se relaciona com esses eventos políticos e rompe a rigidez do esquema maniqueísta de composição de classe.

Além disso, o narrador mostra que a situação de urgência em que vive o trabalhador pobre, sintetizada nos diferentes discursos das duas mulheres, pode ainda ser utilizada pelas classes dirigentes como mecanismo de desarticulação dos movimentos reivindicatórios para garantir os privilégios de sua dominação. Reflexos desse estratagema pode ser verificado no papel desempenhado por Gustavo Barreira – que exerce na narrativa a dupla função de advogado da causa dos trabalhadores e algoz de Lindinalva. Ainda que se perceba na personagem uma acentuada presença do maniqueísmo utilizado por Jorge Amado para caracterizar as classes sociais, não se pode negar que a performance executada por Gustavo, nos espaços público e privado, estruturada por elementos da dissimulação e da manipulação, evidencia a individualidade exacerbada de certos membros da classe burguesa, dispostos a todo tipo de artifícios e conchavos para garantir privilégios e benefícios:

No salão do palácio se realiza a conferência. Mas não chegam a uma conclusão. Gustavo pede em lindas tiradas oratórias que os operários sejam satisfeitos nas suas pretensões: – Não peço, exijo... Fala em humanidade, em homens que passam fome, que trabalham dezoito

---

<sup>410</sup> *Ibidem*, p.310.

horas por dia, que morrem tuberculosos. (...) Os homens que representam a companhia (um americano moço e um senhor velho que é advogado da companhia e fora parlamentar noutros tempos) não cedem, no entanto. O mais que podem fazer, declara o velho advogado, é ceder em cinquenta por cento nas reivindicações dos operários. (...) Os operários só pensam em si, não se recordam dos estrangeiros que confiaram na nossa gente e empregaram seu dinheiro em empresas no Brasil. (...) Ele não quer acreditar que o Dr. Gustavo Barreira, que é um homem culto e inteligente (Gustavo se inclina), possa pensar tão impatrioticamente, que queira ver o nome do país arrastado à lama no estrangeiro. Que os operários não pensem nisso, é justo. São uns ignorantes que já têm mais que o devido e que são arrastados pelas invenções de homens alheios ao meio. Ele não quer se referir – frisa bem – ao Dr. Gustavo Barreira, cuja honestidade conhece e cujo talento admira. (Gustavo se inclina novamente e murmura: “Eu nunca pensaria. Minha honra está acima de qualquer suspeita”.)<sup>411</sup>

Além do ponto de vista que têm as classes dominantes a respeito do movimento operário, o quadro proposto pelo narrador evidencia, no primeiro plano da cena narrada, a caracterização de alguns elementos que compõem essa classe. O advogado “velho”, que em outros tempos foi parlamentar, simboliza a mediação entre os interesses estrangeiros e os interesses de sua classe social que, no país, é a grande beneficiária do desenvolvimento proporcionado pela modernização. Enquanto Gustavo, por meio de “lindas tiradas oratórias” que evidenciam, em efeito contrário ao desejado, a nulidade e o vazio de suas intenções, chama a atenção para a seriedade dos interesses dos trabalhadores, o patronato estrutura a sua argumentação em defesa do capital estrangeiro<sup>412</sup>. A conduta ilustrada que sustenta as formas de tratamento no momento da

---

<sup>411</sup> *Ibidem*, p.290-291.

<sup>412</sup> A presença do capital estrangeiro no Brasil, como instrumento de desenvolvimento econômico e social, será um dos grandes temas debatidos e combatidos pelo Partido Comunista. Na literatura de Amado, essa temática será amplamente abordada em *Os subterrâneos da liberdade*. Na passagem seguinte, o autor, profundamente comprometido com o stalinismo e considerando o capital estrangeiro como elemento ilusório e enganoso, denuncia os perigos dessa associação por meio das palavras do trotskista Saquila: “Heitor sorria também, e, ao soltar as mãos do gigante, bateu-lhe pancadas amigas nas costas, exuberante de simpatia: — E os americanos, hein? Boa tunda, trabalho bem feito. Heitor havia lido nos jornais as reportagens sobre as aventuras da expedição de técnicos e jornalistas ao Vale do Rio Salgado. Comentara, com Saquila e alguns outros, a valentia dos caboclos e, em troca, ouvira do jornalista uma larga explanação política sobre o assunto, crítica violenta a um volante do Partido onde a Empresa do Vale do Rio Salgado era denunciada como um veículo da penetração imperialista no Brasil. — Esses tipos do secretariado são uns primários... — explicara Saquila. — Vivem assombrados com o fantasma do imperialismo americano. Não enxergam nada, nem a verdade mais comezinha. Como pensar em revolução proletária num país sem indústrias, um país semifeudal? E eles vêm e se colocam contra todo o esforço de industrialização... — Mas, Saquila, o nosso objetivo é a revolução democrático-burguesa... Ninguém fala em revolução proletária... — atalhara um deles. — Sei disso. Mas, o que é a revolução democrático-burguesa se não a industrialização do país? Essa é a primeira etapa. Industrializado o país, criado um proletariado, pode-se pensar então em reforma agrária, no problema do campo, e na luta contra o imperialismo. O Partido



negociação, revestida de superlativos e elogios afetuosos, mascara as reais intenções de ambas as partes e mostram, por outro lado, que o esforço que faz o jovem advogado, nas relações públicas, para demonstrar a honradez e a dignidade de seu caráter, em muito se distancia do tratamento reservado a Lindinalva, no espaço privado. De igual forma, o comportamento atribuído aos representantes da companhia de bondes, reproduz o padrão da dissimulação e do mascaramento das intenções, visando a preservação do lucro e do *status quo*. Após o fim da reunião, como não houve um posicionamento favorável às empresas por parte do advogado, é feita a proposta escusa:

– Estivemos pensando, eu e Mister Thomas, em convidar alguém para ocupar o lugar de segundo advogado da companhia. (...) E pensamos no senhor... Não, não pense que é para lhe agradecer. Não, senhor... (Gustavo suspende o gesto que dizia que a sua consciência não permitia cambalachos e afirma que não iria nunca pensar que o Dr. Guedes o quisesse comprar. Não era capaz de pensar tal coisa.) O senhor é advogado dos operários. Representaria na companhia o pensamento daqueles humildes trabalhadores. Seria uma ligação entre o operariado e a companhia. Os interesses dos operários seriam entregues ao senhor. O senhor é moço, tem uma bela carreira na sua frente. O Parlamento o espera. (...) O americano é prático: – Os honorários são de oito contos

---

desconhece a existência da burguesia nacional, de tipos como Costa Vale que estão iniciando a industrialização... — Mas é o capital estrangeiro, seu Saquila... — Em parte somente. É impossível, na prática, industrializar um país como o Brasil, imenso, sem a cooperação do capital estrangeiro. Desde que ele não prevaleça sobre o nacional, a coisa não é grave. E essa é hoje a tendência da burguesia nacional, uma tendência progressista. O nosso papel é apoiar a industrialização, deixar de lado as ideias românticas de reforma agrária para seu devido tempo. Num país semicolonial como o nosso só a burguesia nacional pode realizar a revolução democrático-burguesa. Ela é o nosso aliado fundamental” (AMADO, Jorge. *Os subterrâneos da liberdade 2 – A agonia da noite*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 228-229). Essa composição engessada da personagem Saquila, inspirada no jornalista Hermínio Sacchetta, foi duramente criticada por Jacob Gorender em seu livro *Combate nas trevas*: “Mas há um personagem a respeito do qual o romancista forneceu pistas superlativas para identificação do modelo real. Saquila – sobrenome quase homônimo de Sacchetta – aparece no romance como líder da fração trotskista do Comitê Regional. Seu nome de guerra Paulo e sua profissão de jornalista – exatamente o mesmo de Sacchetta na época. Vários personagens e o próprio narrador não lhe poupam qualificações aviltantes: lacaio da burguesia, bandido, traidor, delator, cretino, canalha. Um dos mais agressivos acusadores do renegado é precisamente Carlos, enviado pelo Comitê Central para reforçar a luta antitrotskista em São Paulo. Identificação de tal maneira transparente e insultuosa obrigou Hermínio Sacchetta a sair da discrição habitual e publicar um artigo de revide ao glorioso romancista. Os subterrâneos da liberdade representam a culminância da escola do realismo socialista na literatura brasileira. O autor pagou o preço que todos nós, militantes do PCB, pagamos ao stalinismo. Faltava-lhe a estatura psicológica e artística de Graciliano Ramos. Também militante do PCB e admirador de Stalin, Graciliano não se dobrou aos pré-julgamentos e deu ao trotskista Gikovate tratamento amistoso em Memórias do cárcere. Mas Jorge Amado tomou depois conhecimento dos crimes de Stalin, rompeu com o stalinismo e se afastou do PCB. Teria várias maneiras para reabilitar, não Sacchetta, que não precisava ser reabilitado, mas a si próprio, com a admissão pública da injustiça cometida contra um homem de carne e osso. Nunca deu este passo” (GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Expressão Popular, 2014. p. 180).

por mês, doutor. Mas Gustavo protesta que esta questão de dinheiro o interessa pouco, que só lhe interessa defender os operários que podem ser excessivos, ele não diz o contrário, mas que têm as suas razões. Se aceitar será para ser uma sentinela avançada dos direitos dos operários. É claro que não apoia excessos, isso é claro. Quando finda o jantar o Dr. Guedes diz: – Pois pode levar a boa nova aos operários, doutor. Que aquelas crianças (sim, são umas simples crianças – afirma Gustavo – fáceis de contentar) voltem amanhã ao trabalho. Terão cinquenta por cento de aumento e devem isto à irradiante simpatia do Dr. Gustavo. Quando ele sai o americano cospe: – Já vi sujeitos nojentos. (...) Um automóvel para a mulher, reputação, uma casa em Copacabana, possivelmente uma fazenda de cacau. Cinquenta por cento de aumento era muita coisa. Cem por cento como queriam os operários era exigir demais. Além disso se pede cem para conseguir dez. Ele conseguira cinquenta para os operários. Uma vitória, sim senhor. E ainda impedira que o nome da pátria fosse enxovalhado no estrangeiro.<sup>413</sup>

A fala tergiversante do advogado *sênior*, repleta de malabarismos e rodeios, deixa latente o real objetivo dessa classe: sobrepor os seus interesses aos interesses do trabalhador. Compreendendo o funcionamento das regras do jogo de aparências, Gustavo representa o seu papel sem grandes dificuldades, desmanchando-se em afetuosidades e impudências, em uma performance em que a dissimulação ocupa sempre o primeiro plano, como em uma brincadeira infantil de esconde-esconde, cuja função é minimizar a desonestidade contida em suas intenções. A praticidade contida na postura do americano interrompe o jogo de aparências, deixa às claras que tudo se trata de dinheiro, institui o preço que vale a dignidade de Gustavo e se opõe diretamente à manipulação das aparências contida no comportamento dos brasileiros. Todo esse recorte é importante, pois revela as engrenagens da classe burguesa-empresarial, cujas ações, revestidas de aparência civilizatória, determinam de forma direta a condição de miséria em que vivem os trabalhadores<sup>414</sup>. Desse modo, é possível associar o comportamento do empresariado

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p.292-293.

<sup>414</sup> Nesse sentido, a pose de homem culto e civilizado, empostada pelo Doutor Guedes e pelo Doutor Barreira, que esconde a imoralidade de seu comportamento, revela uma faceta da burguesia que se aproxima da expressão de desfaçatez de classe elaborada por Roberto Schwarz para analisar o caráter do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Sobre o comportamento de Brás Cubas, diz o crítico: “Em abstrato, pelo assunto e pelo tom, passariam por inquietações de um cavalheiro ilustrado. No contexto, não são menos postizas que a condição de falso defunto, a qual lhes empresta insolência. São poses que não se destinam a enganar, nem ocultam nada. Não se trata, portanto, de crer nelas, de buscar a sua verdade ou coerência, mas de lhes admirar o descaramento, o virtuosismo com que são manejadas. A todo momento Brás exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconseqüência que o curso do romance vai normalizar. É como se a conduta ilustrada fosse credora de respeitosa consideração, tanto quanto de escárnio, e funcionasse ora como norma indispensável, ora como trambolho — complementaridade que delinea um modo de ser” (SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2008, p.15). Considerando o devido distanciamento que há entre a matéria tratada por Schwarz – a qual diz respeito às relações entre as

brasileiro representando em *Jubiabá* a um aspecto social verificado na classe dominante brasileira, fundamentado na desfaçatez e na valorização das aparências, que não vê maiores problemas em conciliar conduta ética e infração das normas e se equilibra sem grandes dificuldades entre os pilares dos modernos princípios liberais e as práticas clientelistas do período escravocrata. Do lugar intermediário que ocupa, Gustavo representa de forma eficaz as contradições éticas de uma classe média excessivamente individualista que, no espaço público defende a moral e o refinamento de classe e, no privado, não se constrange em praticar as piores transgressões. No âmbito profissional, a duplicidade que há na sua performance representativa se ocupa, por um lado, com a falsa defesa dos interesses dos operários e, por outro, com a sua própria ascensão na escala política e social; na escala pessoal, persegue a ascensão, mediante arranjos sociais, baseados em casamentos de interesses e na busca incessante por uma melhor posição. Assim, o embate entre Gustavo e Antônio Balduino, omitido pelo narrador em termos de confronto físico, é levado para a arena ideológica, com o desnudamento do caráter farsesco do advogado que, filho de fazendeiros, com formação intelectual reconhecida e futuro político promissor, reserva ao tratamento dado às mulheres, por exemplo, a mesma indiferença e descaso verificados no comportamento de Zé Camarão, malandro e arruaceiro. A materialização desse conflito virtual, que tem como elementos interseccionais Lindinalva e Gustavinho, manifesta-se no palanque, lugar onde também a vilania e o heroísmo das narrativas épicas são imputados a cada um deles pelo narrador. A desfaçatez utilizada como mecanismo de composição da personagem recebe elementos ainda mais eloquentes de crítica e de denúncia social quando o autor transfere o debate para o terreno da linguagem. Ao se dirigir aos trabalhadores para informar a respeito das negociações entabuladas com a direção da companhia, o discurso de Gustavo é organizado da seguinte forma:

Os operários cederiam em cinquenta por cento das suas exigências e a companhia satisfaria os outros cinquenta por cento começando as novas tabelas a vigorar no dia seguinte. – Isso é política de advogado ou de operário? – interrompeu Severino. – Essa é a melhor política... – Dr.

---

controvérsias da personagem de Machado de Assis e o embaraço das elites brasileiras oitocentistas, diretamente ligadas à cultura “civilizada” ocidental, ao mesmo tempo que se sustentavam sobre o último sistema escravocrata do mundo capitalista – e o romance de Jorge Amado, é possível, em alguma medida aproximar a expressão utilizada pelo crítico para tratar do cinismo e das personagens em questão. Ainda que a ideia de desfaçatez identificada em Brás Cubas indique o desmascaramento de comportamentos e, no caso de *Jubiabá*, o cinismo e as intenções controversas sejam explícitos, o uso da expressão parece fazer sentido, enquanto análise da classe representada pelo autor.

Gustavo sorri seu sorriso mais caricioso – é a política de conquistar aos poucos aquilo que não pode ser conquistado de um só golpe. Se derdes ouvidos aos agitadores profissionais a luta será perdida para vós, pois se extremardes demasiado ela se voltará contra vós como um punhal de dois gumes, pois a fome baterá à vossa porta, a miséria habitará o vosso lar.<sup>415</sup>

Como crítica social e como elemento constitutivo da composição do romance proletário, é sintomático que a caricatura seja ironizada pelo narrador por meio da linguagem, na exposição da “sintaxe engomada” e da “empostação da linguagem”, para ficar com termos empregados por Schwarz. Se no jogo de aparências estabelecido com os seus pares, a performance ilustrada procura minimizar o ridículo que há nesse jogo, a forma eloquente com que se dirige a trabalhadores analfabetos ou semialfabetizados reivindica um nível de autoridade que o advogado julga possuir, mas acaba gerando um efeito contrário, pois descobre a maquiagem que esconde a natureza dissimulada desse procedimento, prejudicando, inclusive, a sua seriedade. Além disso, ao se comparar a impostura verificada na habilidade retórica de Gustavo, associada ao seu caráter deformado, à simplicidade do discurso feito por Balduino, que provoca entendimento e arrebatamento nos companheiros, é possível afirmar que há, nesse movimento, uma mobilização bastante consciente do narrador que valoriza a linguagem simples como mecanismo de comunicação da mensagem política, preocupação manifestada abertamente pelo autor nas discussões travadas a respeito de *Cacau*.

## 5. Considerações

Uma das principais características do modelo pedagógico adotado pela literatura proletária é o uso de um método de composição que confere à doutrina política marxista a responsabilidade de articular, na forma como narrador e personagens se posicionam e na forma como as intrigas se desenvolvem, a prática revolucionária. Para além dos questionamentos que podem ser feitos a respeito desse método, é preciso levar em consideração que, se o pressuposto dessa literatura é representar o proletariado e a revolução de forma verossímil, tal postura é compreensível, porém, torna-se problemática na medida em que as regras prejudicam a abordagem de outras questões e particularidades

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, p.297-298.

que fogem a esse esquema e são importantes para a apreensão da totalidade social, comprometendo, assim, a autenticidade da obra.

Em *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, trilogia amadiana que procura dar conta da revolta do sujeito marginalizado, o projeto revolucionário é estetizado a fim de realçar a transformação pela qual passará as personagens, pela via da revolução. Nesse projeto, as relações que se desdobram entre o nível do engajamento político do romancista, visto por meio da arquitetura formal que envolve narrador e personagens, e o nível do enredo, revelam a tentativa do autor de ajustar as ações e os acontecimentos que constituem a narrativa ao discurso teórico que ele considera como revolucionário. Tal postura evidencia alguns embaraços, não apenas porque a leitura crítica e consistente da história local ainda não está bem resolvida esteticamente, mas também porque a organização do proletariado, segundo a perspectiva revolucionária, para a realidade brasileira do momento, não é algo material e consistente. Em decorrência disso, os pressupostos teóricos marxistas que o autor pretende adaptar surgem de forma precária nos romances – tanto no discurso do narrador, quanto no das personagens –, fazendo com que os ajustes que deveriam conferir à obra o aspecto revolucionário exigido pelo programa ideológico do romance proletário resultem esquemáticos.

Se, por um lado, à luz do didatismo da estética proletária, a inconsistência teórica do discurso revolucionário atesta algumas fissuras na composição das obras, por outro, essa limitação funciona de forma apropriada e verossímil em sua representação da condição social e política do país. Encaixado de forma mecânica nas narrativas, o discurso político alcança apenas um efeito retórico e propagandístico, amarrando-se muito frouxamente aos acontecimentos que são de fato importantes para o desenvolvimento do enredo. Não é o caso de afirmar que a presença de pressupostos teóricos bem desenvolvidos e esmiuçados seja parâmetro para conferir qualidade literária a uma obra romanesca. Na verdade, essa é uma das características do romance proletário que mais tem sido discutida e problematizada por inúmeros críticos que se debruçam sobre essas obras. Como visto na análise de *Cacau*, a tentativa de seguir à risca determinações extraliterárias se desdobra em problemas de composição, uma vez que a obra perde a sua autonomia em face de um projeto ideológico. A questão levantada aqui é apontar como a ausência de elementos que estruturam o caráter pedagógico desse tipo de produção literária em romances que se pretendem “proletários” pode configurar um problema e comprometer a coerência interna da obra sob essa perspectiva. Se, em alguns momentos da narrativa, o afastamento às regras da “cartilha” funciona e contribui para a

verossimilhança do aspecto social abordado, em outros, compromete não apenas o esquematismo do programa ideológico, mas também a composição do enredo e das personagens que, por essa razão, ficam atravessadas por saltos e lacunas. Um exemplo bastante significativo dessas questões pode ser visto na forma como a função de mentoria política é exercida pelas personagens. No caso de Álvaro Lima e Severino, o modo como são construídos a performance e o papel de liderança não é apresentado ao leitor, pois os narradores não manifestam o interesse de exhibir o processo de conscientização, apenas o resultado dele. O mesmo acontece com a súbita transformação de Antônio Balduino, que tem o processo de conscientização política circunscrito à duração da greve. Do ponto de vista do romance proletário e do realismo socialista, a opção estética que omite o conteúdo teórico revolucionário não é muito útil, pois é por meio da exposição e da análise desse material que o leitor será instruído a respeito do verdadeiro sentido da luta de classes. Mesmo em *Os Corumbas*, apontado por Jorge Amado como um romance mais burguês do que proletário, o aparato ideológico que justifica a greve na qual Pedro Corumba e José Afonso estão envolvidos é bem desenvolvido e o leitor pode ver, de forma adequada, o processo de transformação das personagens<sup>416</sup>. Em alguns romances coletivos, embora não exerçam um papel de destaque, os personagens-mentores são responsáveis por explicar o processo social no qual estão inseridos os acontecimentos e as próprias personagens, para que não só o protagonista do romance, mas também o leitor sejam inseridos nessa situação de aprendizagem. Por essa razão, é bastante comum que o mentor desenvolva uma relação duradoura com uma ou mais personagens e tenha uma participação mais relevante nos acontecimentos da narrativa. É essa a relação que existe

---

<sup>416</sup> Esse processo é visto por meio da amizade entre Pedro e José, este último exerce a função de mentor no romance: “– Você precisa ler agora – disse José Afonso para Pedro – O encouraçado Potemkin. – A gente encontra dele aqui nas livrarias? – Penso que não, mas não faz mal. Eu tenho o meu e lhe empresto. Você mesmo pode pedir a João Miguel. Com certeza ele já leu. – Está bem, eu vou pedir. Comprei cinco livros este mês, mas já li todos. Quando se acostuma com a leitura, é um caso sério. Tudo quanto é distração fica do lado. – Está se passando agora com você o que se deu comigo aos quinze anos. E José Afonso pôs-se a narrar para o amigo, com aquela sua eloquência desbordante, o que lhe fora a meninice atribulada, órfão de pai, ainda pequeno, sem poder ir à escola pela necessidade de ajudar, com seu trabalho, a manutenção da mãe e da irmã. Um dia resolvera, por si mesmo, ingressar numa aula noturna. Aprendeu a ler com extrema rapidez. E como sentisse um pendor natural pelas letras, apressou-se em trocar o serviço da marcenaria em que se achava pelo cargo de aprendiz de tipógrafo num jornal. Foi aí, lendo, em razão do ofício, telegramas e notícias sobre o movimento op/erário no mundo, que lhe veio aquele anseio de conhecer as ideias novas, as reformas sociais que se operavam em outros países. Como seus minguados vencimentos não lhe permitissem adquirir os livros mais desejados, procurou conhecê-los na Biblioteca Pública da cidade. Zola, Gorki, Tolstoi, todos os que fizeram sentir, em suas obras, a injustiça da organização social contemporânea, despertaram-lhe a mais viva simpatia. Assim, de passo em passo, guiado por suas próprias tendências libertárias, chegou a Trotski e Lenin. Deslumbrou-se ante a argumentação, a ser, irresponsável, desses dois revolucionários. E aceitou integralmente o comunismo”. (FONTES, Amando. *Os Corumbas*. José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 2003, p. 87-88)

entre Pavel, André e Pelagué, de *A mãe*, por exemplo. A participação desse tipo de personagem, de acordo com as regras de composição do romance proletário, ainda que efêmera, deve ser apresentada de forma consistente, de modo que confira legitimidade à função que exerce na narrativa.

Embora essa “ausência da teoria revolucionária” seja uma realidade na literatura produzida por Jorge Amado ao longo da década de 1930, não se pode afirmar que isso seja uma postura pontual e exclusiva do escritor. Esse também era o comportamento da própria direção do Partido Comunista<sup>417</sup> que, além de não priorizar a teoria marxista como um componente de seu aparelhamento ideológico, endossava sem maiores questionamentos as decisões que vinham da União Soviética, aplicando essas determinações de modo mecânico à sua política, sem considerar os devidos ajustes. Tais procedimentos contribuíram para a falta de uma autonomia de pensamento e a para a construção de um programa pautado em ações que não possuíam um caráter prático, em face das vicissitudes e circunstâncias históricas particulares da realidade do país. Jorge Amado, como militante e partidário comunista, parece reproduzir essas orientações em sua produção literária. É importante pontuar, no entanto, que tal postura pode ser tratada como um problema para a militância política de determinado autor, mas não para a literatura por ele produzida, que não depende de pressupostos extraliterários para alcançar um eventual nível de excelência<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Conforme aponta Astrojildo Pereira, em seu livro *Formação do PCB 1922-1928*, inexistia no Brasil uma tradição de estudos marxistas e que o proletariado, de formação recente, heterogênea (de origem escravista, artesanal e imigrante), estava afeito a duas tradições divergentes, mas igualmente falsas do ponto de vista revolucionário: a tradição reformista e a tradição anarquista. A nossa grande debilidade na direção do partido resultava principalmente de insuficiência de natureza ideológica e teórica, sobretudo na questão fundamental relativa ao caráter da revolução brasileira. (PEREIRA, Astrojildo. *Formação do PCB 1922-1928*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2012).

<sup>418</sup> Sobre essa questão, é interessante mencionar uma crítica que Antonio Candido fez assim que *Seara Vermelha* foi lançado, evidenciando a distância que há entre a liberdade que deve orientar o processo de composição de uma obra literária e o trabalho do escritor baiano que, àquela época, ocupava o cargo de deputado pelo Partido Comunista, diz o crítico: “Já fora do campo literário, e mais como complemento, queria mencionar a estranha interpretação dada pelo sr. Jorge Amado à frase de Engels, que lhe serve de epígrafe: ‘A liberdade é o conhecimento da necessidade’. Retomando-a no fim, à página 311, escreve, referindo-se a um dos personagens: ‘Leu, finalmente, aqueles livros que cobiçava nos dias anteriores à revolução de 35. Em Engels, aprendeu que ‘a liberdade é o conhecimento da necessidade’ e pensou que o sertão estava aprendendo, com sangue e dor’. Ou me engano muito, ou o grande romancista entendeu, nesta frase, necessidade como ‘precisão’, ‘privação’, ‘falta de’, ‘miséria’. E o conceito de Engels ficaria, mais ou menos, reduzido a isto: ‘a liberdade é obtida através do contato com as privações, os sofrimentos’; ou: ‘a miséria e as privações nos ensinam a liberdade’. De outra maneira como estariam ‘aprendendo’ os sertanejos. Embora semelhante conceito possa ser defendido, não absolutamente o que Engels quis dizer. Na sua frase (sou obrigado a lembrá-lo), a necessidade está lembrada no sentido filosófico, de coisa que se opõe a contingente, ou casual. A liberdade seria, então (demos a palavra ao ‘Anti-Duhring’), ‘essa soberania sobre nós mesmos e o mundo exterior, baseada no conhecimento das leis necessárias da natureza’. É o velho conceito de Spinoza, corriqueiro em filosofia, retomado por Hegel, magnificamente desenvolvido e

Além dessa situação, havia ainda a postura da crítica literária especializada da época que, comprometida com a sua inclinação ideológica, parecia não se importar – ou se importava demais – com alguns aspectos constitutivos dos romances publicados pelos diferentes escritores. Em artigo claramente favorável a *Suor*, publicado no *Boletim de Ariel*, Aderbal Jurema fornece pistas para compreender melhor essa questão. Diz o crítico:

A posição da crítica literária da esquerda deve ser a mais demarcada possível. Antes de tudo, ser clara e exprimir, sem usar de terminologia complicada, um juízo crítico, certo e seguro, procurando evitar, sobretudo, confundir-se com a crítica reacionária. Pensamos que no momento atual o papel da crítica revolucionária é de uma importância imprescindível. A ela estão impostos pesadíssimos e complicados encargos: tem de se ocupar em orientar, em todos os sentidos estéticos, a literatura da esquerda, principalmente numa hora em que no Brasil e no mundo a literatura reacionária procura fazer confusão na literatura de vanguarda. Partindo desta nossa maneira de pensar é que vamos comentar *Suor*, o novo livro de Jorge Amado.<sup>419</sup>

Conforme pode ser visto nas palavras de Jurema, não havia espaço para indecisões no trabalho do crítico literário. Isso explica por que, não somente *Suor*, mas todos os romances de Jorge Amado da década de 1930, não obstante os relevantes problemas em termos de composição, além de incompatibilidades em face do projeto estético-ideológico abraçado, alcançaram enorme aprovação dos intelectuais e de parte do público letrado da época. A concepção idealizada do trabalhador era aceita e endossada pelos intelectuais progressistas porque, do outro lado, havia um grupo “reacionário” fazendo coro na direção contrária. Enquanto Lúcia Miguel Pereira e Mucio Leão apontavam, de forma coerente, o preconceito que há em avaliar a psicologia do pobre a partir de critérios reducionistas e homogêneos, Aderbal Jurema e Miranda Reis – para ficar apenas nesses exemplos – insistiam em afirmar a aproximação que havia entre a realidade e o objeto representado pelo autor. No entanto, essa forma de representação é veementemente criticada pela militante marxista Eneida no jornal “O Homem livre”, publicação

---

completado por Marx, Engels e Lenine do ponto de vista do materialismo dialético. De um deputado comunista — que baseia ou deve basear no marxismo a sua estratégia política, — seria de esperar mais informação, em problema tão elementar, que nem é preciso buscar nos grandes textos. A menos que eu tenha interpretado mal o seu pensamento”. (CANDIDO, Antonio. “Seara Vermelha”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 8 dez. 1946, p. 25).

<sup>419</sup> JUREMA, Aderbal. “O novo livro de Jorge Amado”. *Boletim de Ariel*, v. 3, n. 12, set. 1934, p. 21.



antifascista de curta duração. Ao analisar *Cacau*, Eneida aponta, a partir de uma óptica marxista, alguns problemas que também podem ser identificados em *Suor*:

O sr. Jorge Amado não fez um livro proletário. A novidade atualmente no Brasil é a preocupação de intitular proletária uma literatura pornográfica e falsa. E aparecem então os monstruosos livros de Pagu, Oswald de Andrade etc. Palavrões. Pornografia. Libidinagens. Livros tipicamente fim de regime, próprios para os delírios sexuais de semi-írigens. Mas o termo proletário, está grassando epidemicamente. A literatura proletária é irreconciliável com o pessimismo, ceticismo e todas as demais espécies de prostração intelectual. Ela é concreta, viva, impregnada de coletivismo real e deposita uma convicção criadora ilimitada no futuro. Segundo os pseudoescritores “proletários” do Brasil, fazer literatura proletária é escrever errado, empregar mal todas as palavras e ter uma profunda ingenuidade pelas coisas da vida. Que escritor proletário (no verdadeiro sentido) desconhecerá a luta de classes? Segundo Jorge Amado, os trabalhadores de cacau, e de todos os trabalhadores do Norte e Nordeste, vivem uma vida de farras, de bebedeiras, de “zonas” e valentias. Nada, absolutamente nada nesse livro esclarece, põe a nu, a tragédia econômica dos trabalhadores dos sertões, a tragédia econômica que, aqui mais aguda, ali menos, é sempre em toda a parte, a mesma tragédia de exploração do homem pelo homem.<sup>420</sup>

Em seu artigo, Eneida evidencia que uma das características da literatura dita “revolucionária” de Jorge Amado é a substituição da representação calcada em uma abordagem mais aprofundada da luta de classes por um projeto que figura o trabalhador à luz da excentricidade. A ausência da primeira resulta na amenização da tragédia econômica e social do trabalhador, enquanto o segundo, além de não captar a *práxis* dessa classe social, contribui para a sua fetichização, uma vez que as camadas populares passam a ser vistas por parte da intelectualidade como um elemento estranho à ordem social estabelecida. Mesmo se tratando de um romance utópico, como alguns críticos costumam classificar essa fase da obra de Amado, a precarização dos aspectos revolucionários deixa lacunas no romance que dão a impressão de que, para o autor, a união e a solidariedade de classe são elementos suficientes para o enfrentamento dos problemas do trabalhador. Ainda que trate da trágica existência do pobre, a forma como os acontecimentos se desenvolvem no romance não leva em consideração, efetivamente, as reais condições que o aprisionam à subalternização. O próprio esforço das classes dominantes para manter o

---

<sup>420</sup> ENEIDA. “Ainda sobre Cacau”. *O Homem livre*, São Paulo, 3 jan. 1934, p. 4.

subdesenvolvimento da classe trabalhadora, que é um dos principais fatores da tragédia econômica e social do país, aparece no romance de forma bastante simplificada<sup>421</sup>.

Entretanto, para além dessas possíveis fissuras, sob a perspectiva de composição do “romance proletário”, é possível observar que a abordagem dos temas relacionados à revolução socialista, na trilogia de Jorge Amado, apresenta um ciclo evolutivo que obedece à ordem de publicação dos romances. Dessa maneira, a indefinição que atravessa a forma como as personagens de *Cacau* lidam com conceitos como “consciência de classe”, por exemplo, é desfeita completamente em *Suor*, em cuja fatura o aspecto político e ideológico pode ser verificado de forma mais objetiva nas menções que faz o narrador a elementos que tratam do anarquismo e do comunismo, na presença de personagens que já possuem consciência de classe delineada e na própria configuração da greve, para ficar apenas em alguns exemplos. *Cacau* é finalizado com uma dose de romantismo e esperança, com Sergipano “partindo para a luta de coração limpo e feliz”; em *Suor*, as personagens se descolam do estágio de fermentação da luta e vão às vias de fato, com o embate entre lumpesinato, proletários e classes dirigentes que confere ao fim do romance uma tragicidade romântica; *Jubiabá*, por sua vez, configura o aspecto revolucionário da estética proletária no processo dialético de conscientização experimentado pelo protagonista.

Por outro lado, em vista das possibilidades de leitura apresentadas, é possível verificar que o modo como as primeiras obras de Jorge Amado se posicionam frente às questões sociais de um país multifacetado, em que as diversidades regionais e culturais convivem sem maiores problemas com as desigualdades. É esse sentido que subordina a

---

<sup>421</sup> A constatação de “simplificação” dos pressupostos teóricos marxistas em suas obras acompanhou Jorge Amado mesmo durante a fase em que se dedicou ao realismo socialista, com a produção da trilogia *Os subterrâneos da liberdade*. Em defesa de Amado, o crítico e companheiro de partido Dalcídio Jurandir escreveu, para o jornal *Imprensa Popular* um artigo intitulado “Conflitos e personagens no romance”, no qual faz as seguintes considerações: Alguns caluniadores do marxismo pretendem convencer o público de que as ideias revolucionárias na arte e na literatura levam a um simplismo nivelador, a uma grotesca e pueril esquematização. Ainda há pouco, ao falar de Jorge Amado, disseram que o autor de *Mar Morto*, ao toque de marxismo, faz no seu romance o contraste simplista: de um lado os operários muito bons e, do outro, os ricos, sempre maus. A mentira é que é, isto sim, o único recurso simplista dos adversários do marxismo, quando não mentem ou não caluniam, atacam-no por desconhecimento da teoria que combatem, por ignorância e por maneirismo. (...) Uma das questões mais quentes acerca da aplicação do método do realismo socialista está na luta contra o simplismo. Nada é tão antimarxista como a superficialidade, a simplificação”. (JURANDIR, Dalcídio. “Conflitos e personagens no romance”. *Imprensa Popular*: Rio de Janeiro 5 de set. 1954, p.3). Para além dessas declarações, é interessante trazer o ponto de vista do próprio Jorge Amado a respeito de suas relações com o marxismo. Na mesma entrevista conferida ao Estado de São Paulo, cujos fragmentos já foram reproduzidos aqui, ele diz “(...) diga-se de passagem, nunca tive a preocupação de fazer romances marxistas. Primeiro, porque eu acho isso uma besteira e, segundo, porque para fazer um romance marxista, eu creio que teria de conhecer toda a obra de Marx, o que não acontece” (AMADO, Jorge. “Uma entrevista com Jorge Amado”. *O Estado de São Paulo*, 17 de mai. 1981, p.3).

condição humana às diretrizes do engajamento político do autor, o qual prioriza, na figuração da exploração da força de trabalho, a representação da luta política de classes. Fragmentos do estrato social brasileiro, representados nas fazendas, nos cortiços e nas ruas das cidades, revelam um drama repleto de opostos, encenado por personagens que continuam a experimentar, de forma plena, a permanência do atraso e do subdesenvolvimento mesmo com o processo de modernização do país em curso. Com o avanço das novas relações de trabalho, as contradições sociais alcançaram um novo patamar, o que justificou, nas palavras de Antonio Candido<sup>422</sup>, “os novos termos” com os quais os escritores e intelectuais tiveram que se deparar no processo de produção literária.

Dessa forma, a representação das personagens de *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá* assim como outras que evidenciam a subalternidade do trabalhador rural, do empregado doméstico, da prostituta, no negro e do proletário, liga-se à constatação do recrudescimento dos problemas sociais e das desigualdades do Brasil pós-escravidão e está intimamente associada às experimentações vistas no processo de “desaburguesamento” dos escritores da segunda geração modernista, da qual faz parte Amado. Sob essa perspectiva, o esquema que dá forma à estrutura desses romances busca motivação nos efeitos contraditórios produzidos por uma sociedade dividida, com o intuito declarado de transformação social. Decorre dessa percepção a configuração de um embate sustentado pela oposição riqueza/miséria que deverá resultar na formação de uma consciência política de classe na classe trabalhadora, com vistas a um projeto futuro de revolução.

Nos três romances, com maior ou menor grau de desenvolvimento, há a configuração da revolta do indivíduo pobre que, pressionado pela exploração capitalista e pela urgente necessidade de sobrevivência encontra, quer na revolução idealizada pelo autor, quer nas formas imediatas de retratação e de vingança, resquícius de

---

<sup>422</sup> Sobre esse processo, Antonio Candido diz: “Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses em sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desaburguesar. Se desaburguesando, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obsessivamente voltados para a Europa; vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de Vinte e Dois. 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 essa circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo”. (CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p.47).

autorrealização. Dessa maneira, ainda que o sentido evolutivo que Jorge Amado confere à greve – em *Cacau*, ela surge apenas como uma possibilidade distante, fadada ao fracasso; em *Suor*, ela é materializada, mas capitula ante a força do aparato; em *Jubiabá*, ela se materializa, sai vitoriosa e sintetiza o romantismo revolucionário do autor – possa ser compreendido como a linha que conecta os significados que possui a revolta nessas três obras, não se pode deixar de perceber que o sentimento de indignação e o desejo de reparo diante das infrações e dos aviltamentos sofridos possuem a mesma natureza e igual motivação na forma com o autor representa a consciência do indivíduo humilhado nas três obras. Assim, no ato de Colodino em rasgar a face do filho do coronel, no fato de Amélia sorrir as crianças da casa que lhe dá “abrigo”, no regozijo interno de Sebastiana, que se alimenta das infelicidades e das tragédias alheias, na revolta coletiva contra o proprietário do 68 e na quase totalidade dos eventos protagonizados por Antônio Balduino na primeira parte de *Jubiabá*, residem não apenas as marcas das contradições e das clivagens sociais, mas também formas de resposta e de luta instintiva contra essas imposições.

Nas fímbrias da arquitetura engessada que estrutura as obras, cujo material que lhe dá preenchimento deposita em uma revolução que não virá a única esperança de salvação para o indivíduo pobre, é possível, portanto, vislumbrar faíscas de revolta e de reivindicação de dignidade que, desconectados de qualquer partidarismo, em momentos pontuais da narrativa, rompem com a fixidez da estética proletária e fazem com que a obra de Amado capte a complexidade da vida social representada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição*. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

ALICE, Beja. “Proletarian Literature, an Unidentified Literary Object”. *Revista L’atelier*. (disponível em <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/434/html>).

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado – Uma biografia*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.

ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel – Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Suor*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Jubiabá*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Navegação de Cabotagem*. Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Tocaia Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *O menino grapiúna*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os Subterrâneos da Liberdade: 1. Os ásperos tempos*. 1ª edição. Companhia das Letras. São Paulo, 2011. 2. *A agonia da noite*. 1ª edição. Companhia das Letras. São Paulo, 2011. 3. *A luz no túnel*. 1ª edição. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

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

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em “Manhattan Transfer” de John Dos Passos*. 2017. 228 f. Tese. Doutorado em Teoria Literária – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BOGDANOV, Alexander. *El art y la cultura proletaria*. Madri: Editora Comunicación, 1979.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D’água*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora Unicamp; Edusp, 2006.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2013.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARNEIRO, Janderson Bax. *Para ver quem vem na umbanda – Zé Pelintra e a malandragem na prática religiosa umbandista*. Curitiba: Editora Appris, 2020.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

CLARK, Katerina. *The Soviet Novel – History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

\_\_\_\_\_. “Working-Class Literature and/or Proletarian Literature: Polemics of the Russian and Soviet Literary Left”. In: Lennon, J. and Nilsson, M.(eds.) *Working-Class Literature(s): Historical and International Perspectives*. Stockholm: Stockholm University Press, 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

- DOS PASSOS, John. *Paralelo 42*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *1919*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O Grande Capital*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2017.
- FARREL, James. *A note on literary criticism*. Nova York: Columbia University Press, 1993.
- FILHO, Adonias. *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.
- FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in US. Proletarian Fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.
- FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós: rumos da prosa expressionista alemã”. In: GUINSBURG, Jacob (org). *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- FONTES, Amando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Linha a Linha, 2018.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. São Paulo: FGV Editora, 2019.
- GLADKOV, Fédor. *Cimento*. Moscou: Edições Raduga, 1988.
- GOLD, Michael. *Judeus sem dinheiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Towards a proletarian art”. In: FOLSOM, Michael. *Mike Gold: A literary anthology*. New York: International Publishers, 1972.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.
- GORKI, Maxim. *A mãe*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Rio de Janeiro, Editora Labor do Brasil, 1976.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- KAREPOVS, Dainis. *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec/Editora Unesp, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LESSA, Orígenes; SILVA, Vera Lúcia Luna. *O cordel e os desmantelos do mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- LIMA, Jorge de. “Nota sobre Cacau”. In: *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1961, p.66-67).
- LIMA, Luís da Costa. “Jorge Amado”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs.). *A literatura no Brasil – era modernista*. São Paulo: Global Editora, 2008.
- LIMA, Pedro Motta. *Bruhaha*. Rio de Janeiro: Editora Paulo Pongetti e cia, 1929.
- LIMA, Zelia Jesus de. *Lucas Evangelista, o Lucas da Feira: Estudo sobre a rebeldia escrava em Feira de Santana, 1807-1849*. Dissertação de Mestrado.
- LOSA, Margarida. *Do romance realista ao romance proletário*. Lisboa: Editora Campo da Comunicação, 2014.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. 1ª edição. Boitempo Editorial, São Pulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *História e Consciência de classe – Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Essays on realism*. Massachusetts: MIT, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre Literatura*. 2ª edição. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1968.
- \_\_\_\_\_. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- MARANHÃO, Liedo. *Classificação popular da literatura de cordel*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2015.



MARIÁTEGUI, José Carlos. *Revolução Russa – História*. Política e Literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. “O diabo nas bibliotecas comunistas: repressão e censura no Brasil dos anos 1930. In: *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política*. São Paulo: Editora Annablume, 2006.

MOURA, Clóvis. *Dialética radical do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2014.

MÜLLER, Lutz. *O herói – a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. “Intelectuais, esquerdas e cultura no Brasil: os anos de 1930”. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (Org.). *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: e-papers, 2012.

PAVIS, PATRICE. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Astrojildo. *Formação do PCB 1922-1928*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2012.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Cangaceiros – ensaios de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1974.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

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

REGO, Jose Lins do. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – formação e sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2015.

ROCHA, Lourdes Bertol. *A região cacauzeira na Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa*. Ilhéus: EDITUS, 2008.

- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. In: *Estudos Avançados*, vol. 33, nº 97. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I – crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SEAVER, Edwin. “What Is a Proletarian Novel?: Notes Toward a Definition”. In: FOLEY, Barbara. *Radical Representations Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 1993.
- SERVICE, Robert. *Camaradas – uma história do comunismo mundial*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2015.
- SHERRER, Jutta. “The cultural Hegemony of the Proletariat”. In: *Studies in History* nº 5, Sage Publications. London, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos salvo engano de ‘Dialética da malandragem’”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- STRADA, Vittorio. “Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’”. In: HOBBSAWM, Eric J. (org.). *História do marxismo – Vol.9*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989
- TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.
- VALLADARES, Licia do Prado. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil”. In: BOSCHI, R.R. (org). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. IUPERJ, 1991.
- ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem – o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- ZOLA, Émile. *O abatedouro (L’assommoir)*. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. Londrina: EDUEL, 2019.
- Artigos em revistas e em jornais.**
- AMADO, Genolino. “Judeus sem dinheiro”, *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, jul. 1932, n. 10, p.4.
- AMADO, Jorge. “O Gororoba”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 71, dez. 1933.

- \_\_\_\_\_. “O prato cheio de comida”. *Revista Etc*, Salvador, 31 mai, p.17, 1930.
- \_\_\_\_\_. “Sobre romance intencional”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1934, p. 6.
- \_\_\_\_\_. “John Dos Passos e o sentido de multidão”, *Diário de Notícias*, 1 dez. 1935, p. 19.
- AMADO, Jorge. “Uma entrevista com Jorge Amado”. *O Estado de São Paulo*, 17 mai. 1981, p. 3.
- BANDEIRA, Manuel. “Impressões Literárias”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1933, p.20.
- CANDIDO, Antonio. “Seara Vermelha”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1946, p. 25.
- ENEIDA. “Ainda sobre Cacau”. *O Homem livre*, São Paulo, 3 jan. 1934, p. 4.
- GOLD, Michael. “Notes of the month”. *The New Masses*, New York, v. 6, n. 4, p.5, sep. 1930.
- \_\_\_\_\_. “Go Left, Young Writers!”. *The New Masses*, v. 1, n. 4, p. 4, jan, 1929.
- HICKS, Granville. “Revolution and the novel”. *The New masses*, v. 11, n. 2, 10 apr. 1934, p. 23.
- JUREMA, Aderbal. “O novo livro de Jorge Amado”. *Boletim de Ariel*, v. 3, n. 12, set. 1934, p. 21.
- LEÃO, Mucio. “Registro Literário: Jorge Amado – *Suor*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1934, p. 8.
- \_\_\_\_\_. “Judeus sem dinheiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1932, p. 5.
- LINS, Álvaro. “Romance do interior”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 dez. 1943, p.1.
- \_\_\_\_\_. “Problemas de um romancista”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1945, p. 2.
- MARTINS, Luis. “Sobre dois Jorges”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 9 set. 1934, p.19.
- PEDROSA, Mário. “*Cimento*, o romance da revolução”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p.102, jan. 1934.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Livros”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 out. 1934, p.16.

\_\_\_\_\_. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, nov. 1935, p. 1.

“Reflexões sobre *Judeus sem dinheiro* – A conferência do jornalista Cid Franco no Círculo Israelita”. *A Gazeta*, São Paulo, 16 abr. 1932, p. 4.

REGO, José Lins do. “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, nov. 1935, p.39.

REIS, V. de Miranda. “Suor e a crítica”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1934, p.286.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Versões”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 jun. 1939, p.8.

SOUZA, Octávio Tarquínio de. “Vida Literária”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 nov. 1935, p. 1.