

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM *JUBIABÁ*: o horizonte político da
classe trabalhadora na posição ideológica do narrador**

Porto Alegre

2014

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM *JUBIABÁ*: o horizonte político da
classe trabalhadora na posição ideológica do narrador**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção do grau de
Licenciatura em Letras pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

Porto Alegre

2014

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

**ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM *JUBIABÁ*: o horizonte político da
classe trabalhadora na posição ideológica do narrador**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção do grau de
Licenciatura em Letras pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Homero Vizeu Araújo

Tiago Lopes Schiffner

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Para Luana,
por cada gesto.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Neiva e Eraldo, por terem me garantido o direito que a eles foi privado: estudar.

À Luana, amada companheira, por dividir comigo a aprendizagem diária, por estar sempre presente.

Ao Professor Dr. Homero Vizeu Araújo, por ter me acolhido em seu grupo de pesquisa, pela paciente e dedicada orientação deste trabalho, pela referência intelectual.

Aos colegas do grupo de pesquisa “Bambu”, pelos intensos e provocativos debates, pela amizade de sempre.

O Brasil não é para principiantes.

Tom Jobim

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal realizar uma leitura crítica do romance *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, obra que compõe o projeto de romance proletário empreendido pelo autor na década de 1930. Buscamos aqui uma descrição analítica de elementos que possam contribuir para a compreensão da estrutura interna dessa obra, bem como de sua posição no conjunto das ambições literárias e políticas de Amado no período. Assim, interessa-nos investigar as relações entre a forma literária de *Jubiabá* e os processos sociais aos quais a obra refere-se, sobretudo no que diz respeito aos ideais da esquerda em relação às alterações históricas da organização do trabalho no Brasil: os horizontes políticos e sociais possíveis/cabíveis aos trabalhadores após a territorialização da mão de obra e os arranjos de manutenção da estrutura exploratória. Em busca de compreender o quanto o dado estético do romance elucida a posição do autor em relação à procedente demanda, procuramos atentar especialmente para a composição do narrador mediante o todo da estrutura da obra, a fim de iluminar o alcance das pretensões artísticas e ideológicas do conjunto.

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

ABSTRACT

This work aims to achieve a critical reading of Jorge Amado's novel *Jubiabá* (1935), a work that composes the proletarian novel project undertaken by the author in the 1930s. We seek here an analytical description of elements that may contribute to the understanding of the internal structure of this work, as well as its position in Amado's literary and political ambitions in the period. Thus, we are interested in investigating the relationship between the literary form of *Jubiabá* and the social processes to which the work refers to, especially with regard to the left-wing ideas in relation to the historical changes in work organization in Brazil: the political and social horizons possible/applicable to workers after the territorialization of labor, and the maintenance arrangements of the exploratory structure. Seeking to understand how the aesthetic aspect of the novel clarifies the author's position regarding the coming demand, we paid particular attention to the composition of the narrator in relation to the whole of the work's structure in order to illuminate the range of the artistic and ideological intentions of the group.

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

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A GERAÇÃO DO ROMANCE DE 30 E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ORDEM TRABALHISTA: DESOBSTRUINDO O TERRENO.....	12
3 O DEBATE EM TORNO DO ROMANCE PROLETÁRIO: A POLARIZAÇÃO IDEOLÓGICA E A POSIÇÃO DE JORGE AMADO.....	20
4 O OTIMISMO POLÍTICO-PANFLETÁRIO DO ROMANCE PROLETÁRIO AMADIANO.....	37
5 <i>JUBIABÁ</i> , ENREDO E FORMA: A FORMAÇÃO DO HERÓI POPULAR PROLETÁRIO E A CONFLUÊNCIA ENTRE O POPULAR E O POPULARIZADO ...	40
6 A POSIÇÃO DO NARRADOR DE <i>JUBIABÁ</i> : A SERVIÇO DO PROGRAMA ARTÍSTICO POLÍTICO-PEDAGÓGICO.....	48
7 CONCLUSÃO.....	56
REFERÊNCIAS.....	58

1 INTRODUÇÃO

Quando novas demandas políticas e sociais, germinadas nas primeiras décadas do século XX, ganharam corpo, a partir do início da década de 1930, passou a se desenhar um quadro de irreversíveis alterações no panorama histórico brasileiro. Da reorganização das forças exercidas pelas elites dominantes até o surgimento de novos sujeitos sociais, passando pelo fortalecimento de um aparato estatal centralizador e por ciclos de industrialização e de urbanização, a estrutura da sociedade brasileira dava seus primeiros e tímidos passos rumo à modernização. No que concerne ao modelo de produção, uma mudança gradual de paradigma que levou a cabo o estabelecimento de uma nova ordem nas relações de trabalho. Enfim, uma guinada nos valores que permeavam a ideia de nação.

O âmbito artístico e literário, como não poderia deixar de ser, acompanhou as reviravoltas em curso e, através do aparecimento de uma nova geração de intelectuais e escritores, deu forma estética e relevância artística aos novos anseios. A percepção da necessidade e da possibilidade de mudanças sociais radicais acabou por privilegiar a emergência de uma tendência realista de representação literária, adotando o romance enquanto gênero privilegiado para tecer as teses que, aos poucos, se estabilizaram com força em polos ideológicos antagônicos, a pesar centralmente o debate acerca dos destinos possíveis para a classe trabalhadora em franca expansão.

O romance proletário foi, entre outros modelos de romance então praticados, um dos que mais se debruçou sobre essa temática, tendo em Jorge Amado um de seus maiores defensores e produtores. Engajado à esquerda na luta política, Amado utilizou-se da literatura enquanto ferramenta de transformação social, levando seus ideais às últimas consequências em um projeto artístico próprio que deteve a maior parte dos esforços autorais do escritor durante toda década. Entretanto, o romancista segue relativamente mal estudado pela crítica materialista que busca observar as relações entre forma literária e processo histórico. *Jubiabá*, romance que aqui nos interessa em particular, compõe um momento específico desse projeto amadiano, justamente o momento em que o escritor baiano atinge, segundo ele próprio e segundo parte da crítica, sua maturidade narrativa.

Com isso em vista, acreditamos que uma análise crítica dessa obra que busque apreender sua lógica de funcionamento interno possa contribuir para a

compreensão do alcance de Amado perante o quadro social específico, bem como para desvelar as tensões entre as formulações estéticas e o horizonte político que compunham os anseios do período histórico.

2 A GERAÇÃO DO ROMANCE DE 30 E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ORDEM TRABALHISTA: DESOBSTRUINDO O TERRENO

Jubiabá (1935), de Jorge Amado, objeto central desse trabalho, foi publicado em meio a um debate específico do chamado Romance de 30, período marcante de nossa prosa ficcional e da literatura brasileira como um todo. O romance proletário centralizou os debates literários durante alguns anos da década de 1930, justamente no momento de maior polarização ideológica, e teve, no escritor baiano, uma de suas figuras mais atuantes, tanto que uma análise da inserção de Amado nesse contexto pode ajudar a iluminar a compreensão que aqui propomos acerca da obra.

Parece previamente necessário, contudo, buscar a compreensão – ainda que limitada e superficial – do panorama sociopolítico e artístico que preparou o terreno para os acontecimentos que levaram a cabo o Romance de 30 e mensurar, assim, o alcance do romance proletário. Uma breve visada na formação que leva Amado a atuar enquanto intelectual e escritor engajado também pode elucidar o processo que separou ele e seus pares da visão de mundo e do posicionamento ideológico dominante anteriormente, reorientando profundamente os caminhos da produção e do debate literário.

Destarte, voltamo-nos aqui aos romancistas de 30, uma geração de jovens particularmente influenciada por uma série de fatores históricos que a diferenciava substancialmente da geração anterior, posicionando-a, em boa medida, em oposição aos seus antecessores. Formada ao longo de um período de radicais transformações políticas, sociais e culturais, a geração de 30 impulsionou, por meio da literatura, uma nova consciência de mundo que percebia como insustentável a ordem burguesa edificada e consolidada no século XIX. Esse momento de transição entre as velhas e as novas ideias constituiu-se por acontecimentos correlatos na ponta do processo capitalista e na periferia brasileira.

No panorama internacional, a hegemonia industrial-capitalista da Europa viu-se em apuros quando acirradas as rivalidades nacionais na Grande Guerra de 1914, apontando para a crise do modelo colonialista que até então se mostrara vitorioso. Dessa crise, emerge a arrasadora expansão industrial norte-americana e a Revolução Russa de 1917, esta última encarnando a negação dos princípios sagrados do capitalismo liberal – princípios que, embora deveras abalados, resistem no plano ideológico até, pelo menos, a crise econômica de 1929. Esse panorama

impulsionou transformações políticas e econômicas nos países periféricos, como o Brasil. Dentre as principais mudanças aqui sentidas, pode-se apontar o crescimento industrial desigual, acompanhado da expansão dos principais centros urbanos. As oligarquias paulista e mineira detinham a hegemonia política do país, calcada amplamente na exportação de café e na importação de bens de capital que permitiam o avanço da indústria e, assim, a diversificação econômica, tudo garantido pelo caráter antidemocrático e pelos arranjos políticos entre os estados, estrutura política herdada da Velha República (SKIDMORE, 1998).

Entretanto, durante os prósperos (para quem mesmo?) anos 20, o crescimento de setores sociais, até então, escanteados dos círculos de poder ganhou força: as revoltas de 22 e 24, organizadas através do Tenentismo, deram origem à Coluna Prestes e deflagraram a fragilidade e a desarticulação do poder federal; a criação, em 22, do Partido Comunista Brasileiro incorporou setores de luta social e conquistou certa hegemonia entre as forças de esquerda. Estes são alguns dos exemplos de movimentações sociais que, se não buliram efetivamente com as estruturas do poder dirigente, influenciaram, de forma direta, na geração que então se encontrava em formação.

Uma dessas transformações sociais que se operou na virada dos anos 20 para os anos 30 merece atenção especial porque se tornou central para a concepção do romance proletário. Trata-se da diminuição significativa da importação de mão de obra:

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

Alencastro demonstra o quanto o Estado brasileiro protagonizou os arranjos políticos calcados em aparatos legais e burocráticos que permitiram que as elites mantivessem baixo custo de produção a despeito das alterações no quadro da ordem trabalhista interna. No primeiro momento de intervenção, durante o Império, o Ministério da Agricultura reorientou os fluxos internacionais de mão de obra sinalizando o fim iminente do modelo de produção escravista e impulsionando

formas de trabalho “livre” a índios, ex-escravos e brancos pobres após a Abolição, prática dirigente que “facilitará a transição do tráfico de escravos ao tráfico de imigrantes, a passagem da sociedade escravista à sociedade patriarcal” (ALENCASTRO, 1987, p. 20). Uma nova ingerência estatal se faria necessária nas primeiras décadas do século XX, quando o quadro internacional impulsionou o crescimento industrial e urbano concentrado nas regiões Sul e Sudeste, fazendo com que a migração interna – mormente da região Nordeste para o estado de São Paulo – superasse a importação da Europa, territorializando a força de trabalho pela primeira vez na história do Brasil.

No final dos anos 1920, a hegemonia da política *café-com-leite* já sentia sua autoridade abalada pela crescente rivalidade entre os estados, pela emergência política de novos setores urbanos e pelas agitações sociais no crescente descontentamento com o antidemocrático e corrupto aparato político vigente. A situação tornou-se definitivamente insustentável com a crise econômica superprodutiva de 1929, ruindo a coluna econômica de exportação cafeeira que garantia, ainda, a manutenção da velha ordem. No ano seguinte, Getúlio Vargas chega ao poder através da Revolução que marcou a transição política, tratando prontamente de lidar com o novo cenário das relações de trabalho:

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

Ou seja, à rédea curta, Vargas mantém as organizações trabalhistas sob controle, garantindo o arranjo que perpetra o poder econômico na mão de poucos¹. O conchavo, antes feito com os fazendeiros, é agora acertado com os industriais e com o poder político, mantendo os trabalhadores em condições de opressão e de exploração. Contudo, e este será um dado fundamental para a geração que

¹É interessante notar, contudo, que a presença do Estado nos romances de Jorge Amado da década de 30 e, de resto, em toda sua obra, aparece apenas lateralmente. Ainda que a repressão policial seja um dado constantemente presente, o autor não trata diretamente da articulação entre poder dirigente e elites produtoras. O grande inimigo é a burguesia, sendo que seu arranjo com o governo, indispensável para a manutenção do modelo produtivista exploratório no caso brasileiro, parece não compor a equação. Essa lacuna resulta significativa em um conjunto de obras que tem, como intuito principal, atacar as estruturas que perpetram a desigualdade social.

protagonizará os desdobramentos do romance proletário, o discurso ideológico que historicamente se manteve entre as classes dirigentes não pode mais se seguir circunscrito aos espaços de poder por conta da reproduzida, ampliada e territorializada força de trabalho. Desse ponto em diante, era preciso

uma "linha de massa", uma ideologia que encobrisse o sentido e a orientação do cotidiano, que justificasse as relações complexas unindo dominantes e dominados. Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve a "voz do dono") veiculam o nacionalismo. *Casa-Grande e Senzala*² fornecerá a teoria e a prática do patriarcalismo brasileiro. (ALENCASTRO, 1987, p. 20)

A aliança estatal, entre o aparato ideológico e o sindicalismo corporativista, não garantiu, entretanto, que os anseios das lutas trabalhistas não se desenvolvessem ao longo dos anos 30. Basta lembrar o avanço das ideias socialistas soviéticas que aqui eram canalizadas pelo Partido Comunista Brasileiro, a essa altura, concentrando boa parte das ações de esquerda no país. Além disso, aquela ideia de desmoronamento dos princípios burgueses seguia sua crescente, o que culminaria na polarização direita x esquerda da qual aflorou o romance proletário. Mesmo com isso, o Estado mantinha o controle das relações de trabalho, o que, talvez, seja uma prova do funcionamento da "linha de massa". A literatura de esquerda que se manifestou com força na primeira metade da década só sofreu real opressão após o avanço da Aliança Nacional Libertadora e a tentativa de golpe em 1935, o que culminaria na reação ditatorial do Estado Novo.

No âmbito cultural, há ocorrência de outro fenômeno transfigurador que teve frutos colhidos pelos escritores de 30. Trata-se do caráter vanguardista do Modernismo de 22, liderado por Mário de Andrade, que se chocou de frente com o ideal artístico, até então, preponderante no cenário nacional. A literatura que "se ajustava a uma ideologia de permanência, representada, sobretudo, pelo purismo gramatical, tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa" (CANDIDO, 1984, p. 29), correspondente às aspirações da República

²Alencastro mostra o quanto o saudosismo conciliador de raças (e de classes?) do clássico de Gilberto Freyre serviu aos interesses patriarcais de Vargas. É flagrante também a reavaliação da questão racial operada neste mesmo período: do dogma do branqueamento da República Velha à posituação do elemento não-branco, especialmente o africano, da formação social do Brasil, as teorias do escritor e sociólogo pernambucano foram centrais (SKIDMORE, 1998).

Velha, é confrontada pelas inovações formais e temáticas dos modernistas. Essas inovações, tomadas por muitos como excentricidades nos anos 20, fomentaram, na década seguinte, a recusa aos padrões academicistas importados da Europa. Grandemente, em função disso, para a geração de 30 “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos jovens que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo” (CANDIDO, 1984, p. 30).

Embora seja difícil negar a afirmação de que as novidades modernistas impulsionaram, na geração seguinte, certo abandono da velha estética *belle époque*, naturalizando uma linguagem formalmente menos rígida, também se pode afirmar que a recusa dos autores de 30 em relação ao Modernismo se deu em grande escala. Jorge Amado foi um dos autores que fez questão de marcar esse distanciamento quando, em 1940, questionado sobre o tema, respondeu:

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

O baiano recorre à questão cronológica que o afasta do Modernismo, bem como à influência declarada, também por outros escritores, da importância do romance de José Américo de Almeida, tomado geralmente como marco inicial do Romance de 30. Amado declara-se, contudo, um “pós-modernista”, reconhecimento tácito dos avanços daquele movimento. Fato é que Amado compôs a Academia dos Rebeldes, um grupo de jovens literatos fundado em 1928, em Salvador, cujo objetivo principal era “varrer com toda a literatura do passado (...) e iniciar a nova era” (AMADO, 1992, p. 84). Nota-se que a citada literatura passadista não é a modernista, já que os alvos prediletos da virulência dos Rebeldes eram “Coelho Neto, Alberto de Oliveira e, em geral, todos os que precedessem o modernismo” (AMADO, 1992, p. 85). O embate volta-se contra os mesmos inimigos dos modernos, e não contra estes.

Amado dá valioso depoimento à Alice Raillard acerca da distância com os movimentos anteriores. Entre os anos de 1928 e 1929, reunido com seus colegas literatos na já mencionada Academia da qual fez parte, o autor afirma:

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

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

Novamente *A Bagaceira* é citada pelo romancista que figura a obra enquanto influência central para o movimento e reafirma o combate ao academicismo estéril, alvejado rigorosamente na figura do “último heleno”. Amado não deixa de fazer o balanço, entretanto, da relevância da geração imediatamente anterior a sua, a da revolução modernista, que foi empreendida em 1922, na cidade de São Paulo, mas que só chegou efetivamente aos debates literários das rodas boêmias de Salvador em 1927. Ao lado de autores da literatura brasileira do século XIX (Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Manuel Antônio de Almeida) e de clássicos traduzidos do francês (Balzac, Maupassant, Zola, Flaubert), autores do Modernismo foram lidos na juventude de Amado³.

³No caso de Jorge Amado, percebe-se um movimento interessante entre a recusa e o reconhecimento do autor em relação ao Modernismo de 22. Ao mesmo tempo em que reconhece certa importância nesse movimento, admitindo que a leitura das obras modernistas compusesse o quadro de debates literários em sua formação, afasta-se de suas posições ideológicas, filiando-se aos desdobramentos políticos e sociais que culminaram na Revolução de 30. Para Amado, “o modernismo como fenômeno histórico é limitado, tem um começo e um fim” (RAILLARD, 1990, p. 58), o que o subtrai a força de permanência. Ataca o artificialismo da língua inventada de *Macunaíma* e o desconhecimento dos modernistas em relação à realidade do povo, sem deixar de lembrar que o Modernismo “é um movimento de classe que nasce na órbita dos grandes proprietários do café” (RAILLARD, 1990, p. 57), mostrando desconforto com a origem elitista de seus idealizadores. Por ter efetivamente se aproximado muito mais da realidade popular do que os intelectuais da geração anterior, alguém poderia crer que o substrato social de Jorge Amado não estivera incluído no círculo restrito de privilégios de classe, o que é falso. O autor era uma espécie de “primo pobre” das oligarquias rurais, mas não tão pobre. Seu pai, o Coronel João Amado, foi dono de terras na zona cacaueira do sul da Bahia.

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

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

Graciliano deixa claro o papel destruidor dos modernos para os romancistas de 30. Destruição que, se não obteve influência direta nas obras, desobstruiu o caminho das letras brasileiras, despregando-as da gramatiquice academicista do passado⁴. Ou seja, apesar da recusa dos interessados, parece válida a afirmativa de Candido de que as inovações modernistas influenciaram diretamente o Romance de 30.

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

⁴Outros movimentos literários brasileiros ocorridos na década de 1920, também de caráter modernizador, podem ter influenciado de forma mais decisiva o estilo dos romances surgidos a partir de 1930. Merece ser citado o Regionalismo Tradicionalista de Pernambuco, cujo modelo centrava-se na prosa inovadora de Gilberto Freyre. Algumas pistas acerca do caráter desse movimento e da importância dele para a literatura nordestina e brasileira encontram-se no primeiro capítulo de *Jorge Amado, vida e obra* (1961), de Miécio Tati, embora esse tema ainda não tenha sido, salvo engano, devidamente estudado.

transformações germinadas nas primeiras décadas do século. Ou seja, mudança no âmbito literário e mudança de mentalidade em estreita relação.

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

3 O DEBATE EM TORNO DO ROMANCE PROLETÁRIO: A POLARIZAÇÃO IDEOLÓGICA E A POSIÇÃO DE JORGE AMADO

No início da década de 30, o debate letrado encontra-se ainda um tanto vacilante. O avanço progressivo das ideias antiliberais, germinadas no pós-guerra, continuava, mas de modo um tanto difuso. A certeza intelectual que pairava nos três primeiros anos da década era a de que um posicionamento se fazia necessário, ainda que não se soubesse exatamente qual. Foram os anos da dúvida honesta (BUENO, 2006), nos quais o espírito dos jovens intelectualizados pairava sobre o desejo de se engajar em algo concreto, mas ainda sem uma definição muito clara. A única convicção era a de que um mundo ruíra e que era preciso construir outro melhor e mais justo. A estreia literária de Jorge Amado dá a temperatura desse quadro. N' *O País do Carnaval* (1931) encontramos o *bon vivant* Paulo Rigger e sua trupe de intelectuais que buscam (em vão) um sentido para a vida. A crise individualista, a procura de um ideal coletivista, a ânsia por ancorar a existência em um projeto qualquer, a visão pessimista da realidade nacional e de seu atraso, o sentimento de não pertencimento social: essa obra apresenta os sintomas de uma geração que abandonava as certezas da velha ordem – dominância oligárquica, política da República Velha, capitalismo liberal etc. –, mas que ainda não se firmara sob as novas crenças. A carta-prefácio de Augusto Frederico Schmidt à primeira edição de *País* confirma o ânimo que predominava na atmosfera da parcela reflexiva da nação, o da “mocidade [que] não tem um sentido, não tem uma direção, não tem uma causa” (SCHMIDT apud TÁTI, 1961, p. 28 – 29), perambulando no tédio melancólico de quem deseja transformações, mas não as vê palpáveis no horizonte.

Prova dessa opacidade intelectual pode ser conferida também na recepção que algumas das obras do período obtiveram: enquanto *O País do Carnaval* foi lido como católico ou conservador, *O Esperado*, de Plínio Salgado, foi lido como livro comunista (BUENO, 2006). No ano seguinte ao da publicação de ambas as obras, 1932, enquanto Amado encaminha-se para tornar-se o mais engajado dos intelectuais da esquerda, Plínio Salgado passa a definir-se como homem de direita que fundará a Ação Integralista Brasileira. Ou seja, as incertezas ideológicas permeiam os primeiros anos da década e os intelectuais flutuam entre as posições possíveis na busca de suas referências.

A dignidade da dúvida, contudo, não tardou em esmorecer. Novamente a análise das obras de Amado pode iluminar a passagem. Nas diferenças entre as duas primeiras obras publicadas pelo autor, ou seja, *O País do Carnaval* e *Cacau*, transparece a mudança de direção não só dele, mas do debate como um todo⁵. Veja-se a nota de abertura d'*O País do Carnaval*, obra de estreia já acima comentada, na qual se encontra:

Este livro é como o Brasil de hoje. Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem fascista. Nem materialista, nem espiritualista. Dirão talvez que assim fiz para agradar toda crítica, por mais diverso que fosse o modo de pensar. Mas afirmo que tal não se deu. Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance relata apenas a vida de homens que seguiram os mais diversos caminhos em busca do sentido da existência. Não posso bater-me por uma causa. Eu ainda sou um que procura... (AMADO, 1932, p. 7)

Inquietação e incerteza flagrantes. Jorge Amado também se encontrava, em 1931, entre aqueles que compartilham a busca por “uma causa”, no frescor das mudanças sociais e políticas de uma nação periférica que iniciava, de forma tardia e desigual, sua modernização. Essa busca, entretanto, não durou muito. Em *Cacau* (1933), seu segundo romance, Amado expõe a explicativa nota de abertura: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1934, p. 9). Já não temos mais os homens que podem se dar ao luxo de seguir “os mais diversos caminhos em busca do sentido da existência”,

⁵Amado escreveu ainda outro romance entre *País* e *Cacau*, mas jamais o publicou. *Rui Barbosa nº2* foi concebido em 1932, quando o autor dividia apartamento em Ipanema com o poeta Raul Bopp. A decisão de não publicar a obra se deu por conta da mudança de perspectiva que acometia o jovem romancista: “Então escrevi este segundo livro, mas tive o bom senso de não publicá-lo. Pois foi justamente no momento em que as influências de esquerda foram fortes para mim, em que me aproximei da Juventude Comunista e comecei a militar (RAILLARD, 1990, p. 48). Impregnado do mesmo espírito de *País*, *Rui Barbosa nº2* pareceu-lhe uma cópia de seu primeiro livro, “para pior e para maior” (AMADO apud TÁTI, 1961, p. 37), e após receber o mesmo diagnóstico de Octávio de Faria, Amado decide por destruir os originais. Mas isso não foi tudo. De fato, o panorama literário alterou-se consideravelmente entre os anos de 1931 e 1932. Um fator importante foi a publicação, pela editora Pax, de traduções de romances proletários russos e alemães, assim como a chegada ao Brasil das obras de escritores socialistas norte-americanos, enfim, “toda uma literatura de esquerda que vinha dos anos 20” (RAILLARD, 1990, p. 99). É nesse momento que Amado decide se juntar aos *compagnons de route* que faziam da literatura, acima de tudo, um gesto político, o que era largamente praticado através do romance proletário: “Lendo *A Bagaceira* virei escritor brasileiro, lendo os russos, o alemão, e o judeu norte-americano desejei ser romancista proletário” (AMADO, 1992, p. 183). A essas leituras somam-se ainda, no caso de Amado, as “continuadas viagens através do nordeste ou pelo interior baiano, num profícuo aprendizado sobre a realidade social e humana do país” (TÁTI, 1961, p. 40), também datadas de 1932. Ou seja, Jorge Amado passou por uma guinada acentuada de suas perspectivas ideológicas, literárias e pessoais que se fizeram marcar em suas obras e o levaram a ser um dos protagonistas das mudanças no panorama do Romance de 30.

mas sim um grupo social específico de sujeitos invariavelmente ligados às suas condições de trabalho, ou seja, uma classe social. Também se percebe, no prefácio, a provocação, em chave de pergunta, ao debate específico da realidade das classes trabalhadoras, de sua emergência no cenário político e do papel da literatura diante dessa temática, implicando na obra uma tomada de posição favorável aos proletários. O autor defende que a realidade (“máximo”) é hierarquicamente mais importante do que a literatura (“mínimo”), postulando, desde a nota introdutória, um posicionamento acerca de questões que passariam a ser centrais no debate literário dos próximos anos: os dilemas da classe trabalhadora e o caráter realista em detrimento da elaboração estética.

Nesse sentido, o ideal de “honestidade” é apresentar o mínimo de composição formal para dispor da menor distinção possível entre a realidade objetiva e aquela apresentada pela obra. Candido indicou o quanto essa visão fixa no leitor “a impressão que ‘honestidade’ é pouco compatível com ‘literatura’, e que esta (aqui sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque da realidade” (CANDIDO, 1984, p. 35). Mas parece que Amado vai além, propondo como dever da obra denunciar o quanto o modelo de produção capitalista é o grande responsável pela desigualdade social. Ou seja, desse ponto de vista, um romance que não disponha dessas prerrogativas não pode ser nem honesto, nem realista, ou, ainda, que a noção de realismo e de honestidade deve passar necessariamente pelo combate ao modelo de produção. É assim que o autor de *Cacau* convoca para o debate acerca dos termos da discussão do romance proletário, incitando a validade e as características do gênero e apresentando-o como a solução romanesca ideal para os interesses da ideologia da esquerda.

Por isso, o lançamento de *Cacau* foi um marco no que diz respeito à produção e ao debate do romance proletário no Brasil. Juntamente com *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, lançamentos que ocorreram entre os meses de julho e agosto de 1933, a obra *Cacau* reorientou as discussões da crítica sobre a ficção que se produzia na época:

Esses três livros provocariam um grande debate em torno do romance proletário. Se essa expressão já fora usada aqui e ali anteriormente (...) neste momento ela passou a ser obrigatória. O debate foi grande e se estendeu, sem perda de entusiasmo, até pelo menos 1935 (...). Nesse momento se rotinizará uma leitura dos novos livros, por parte da crítica, que

partirá da adesão ou não de seu autor ao romance proletário. (BUENO, 2006, p. 159 – 160)⁶

Dessa data em diante, a posição de “procura” pela causa ideal que Amado apregou em *O País do Carnaval* já não é mais considerada uma posição válida. Ao contrário, é vista como covardia, como fuga pusilânime da luta que se apresenta, irremediavelmente, polarizando o horizonte entre posições ideológicas de direita e de esquerda⁷.

Importou também, para alçar *Cacau* ao status de divisor de águas, o fato de ter sido brevemente censurado pela polícia por ser considerado pornográfico, o que resultou em uma grande publicidade⁸. De todo modo, o certo é que “todo mundo, sem exagero, procurou dar uma resposta a Jorge Amado, iniciando um processo de leitura crítica que seria longamente seguido” (BUENO, 2006, p. 161). Ou seja, o debate centraliza-se em torno da provocação propositiva de Amado, segundo a qual o romance proletário se apresenta como projeto ideal de realização romanesca para os anseios da intelectualidade literária de então⁹. Alberto Passos Guimarães seria

⁶Acreditamos que um dos grandes méritos de Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006) é justamente o de recompor o panorama crítico da década de 30, iluminando a forma como as obras eram imediatamente recebidas e quais os pressupostos estéticos e ideológicos que compunham os interesses envolvidos no debate do período. Assim, valemo-nos largamente nesse trabalho do estudo realizado por esse autor.

⁷Grosso modo, a divisão se firmou sobre a convicção comum de que o mundo burguês estava em decadência, fazendo-se, assim, a exigência de uma nova organização social. Para os intelectuais de esquerda, o cerne da questão encontrava-se na estrutura de produção, ou seja, nas relações de trabalho, sendo que o grande dado a ser superado era a exploração que provocava a desigualdade social. Daí o flerte com ideais comunistas. Já para os intelectuais de direita, a solução encontrava-se em uma ampla reforma espiritual e moral da sociedade, ligando-os, assim, ao catolicismo e, em alguns casos mais extremos, às aspirações fascistas que despontavam na Europa, resultando no integralismo como sua versão brasileira. Em suma, temos de um lado uma noção de coletividade e, de outro, uma noção subjetivista. Essa divisão, entretanto, embora fortemente estabelecida, não era absoluta. Tanto na esquerda quanto na direita havia discordâncias e disputas internas. O que já não se aceitava positivamente era uma posição central ou desmarcada: era preciso escolher um dos polos.

⁸Note-se que a censura vem por conta do moralismo, não pelo caráter politicamente transgressor da obra. O Estado não parecia se sentir ameaçado pela literatura disseminadora das lutas de esquerda, pelo menos não em 1933. Esse quadro se altera nos anos seguintes com os avanços materiais das forças de luta social à esquerda, mormente após a fundação da Aliança Nacional Libertadora em 1935. A proibição pelo cunho de pornográfico alavancou as vendas da obra que voltou a circular livremente pouco tempo depois por intervenção de Oswaldo Aranha. A tiragem de 2.000 exemplares esgotados em 40 dias foi um recorde para a época (TÁTI, 1961).

⁹A maioria das citações de críticas que se seguem foram extraídas de *Uma história do Romance de 30* (Edusp/Editora Unicamp, 2006), trabalho de fôlego de Luís Bueno já comentado na nota nº 7. Por não termos tido acesso direto às fontes utilizadas por Bueno, nossa leitura segue, inevitavelmente,

um dos primeiros críticos a se posicionar, já no mês seguinte ao da publicação de *Cacau*, em relação à definição cabível ao romance proletário enquanto modelo de romance:

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

A resposta à questão colocada por Amado em *Cacau* é positiva. E não se trata apenas da constatação da existência ou não do romance proletário, mas da afirmação de uma nova concepção artística baseada na crença de que o modo de organização social burguês está com os dias contados, cedendo, inevitavelmente, lugar a uma nova classe social em franca emancipação que, por sua vez, exige uma nova concepção artística. Ao que parece, a avaliação positiva de *Cacau*, por parte do crítico, baseia-se nas evidências que ele percebe na obra enquanto propulsora dessas transformações artísticas exigidas pela orientação do processo social, o que o faz louvar o caráter geral de revolta e o dado de documentação das condições de opressão dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia. Em última análise, o julgamento é de que a obra reúne elementos suficientes para enquadrar-se na literatura proletária e também que esta não é a arte de uma sociedade dominada pelo proletariado, mas sim de uma sociedade em transição, uma obra, portanto, mais do que coerente, necessária: “A arte proletária é, pois, a arte anti-burguesa do período da luta de classes” (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 161).

Aderbal Jurema, outro crítico de esquerda, mostra-se um tanto mais cauteloso ao tratar da validade do romance proletário no Brasil dos anos 30, ou seja, uma sociedade de capitalismo tardio. Para ele, não tínhamos ainda um embate que se pudesse chamar de “luta de classes”, embora nos encaminhássemos para tal, o que implica dizer que nossa literatura de então era revolucionária, e não proletária: “A literatura da esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre a literatura revolucionária e a proletária” (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 167). Jurema parece implicar mais com a terminologia do que com o caráter da obra em si, e não se abstém de afirmar que o

constrangida, se não pelo alcance da leitura do autor, certamente pelo material que ele julgou merecedor de destaque em seu trabalho.

clima do romance revolucionário ou de esquerda poderá ser tanto burguês quanto proletário, demonstrando certa flexibilidade na aceitação do espaço social em que se desenrola a narrativa, mas não em relação ao caráter ideológico da obra:

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

Essa visão compactua com a de Murilo Mendes, que não era propriamente um homem de esquerda, pois se encontrava mais próximo dos intelectuais católicos, posição que assumiu com mais clareza posteriormente. O poeta mineiro concorda que não tínhamos, na época, um corpo social que se pudesse chamar propriamente de proletariado ou, no termo por ele usado, não contávamos com uma “mentalidade proletária”, visto que esta se encontrava, no máximo, em formação. Mendes também acentua que não é estritamente necessária, embora seja aconselhável, a exposição da vida dos trabalhadores para que o caráter do romance seja de cunho revolucionário, já que “o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário” (MENDES apud BUENO, 2006, p. 166). Nota-se que tanto para Jurema quanto para Mendes o caráter revolucionário da obra é mais importante do que a escolha do espaço social onde a narrativa se desenrola. Parece-nos importante ressaltar esse dado porque é justamente acerca dessa particularidade temática que se debruçou uma parte importante dos esforços críticos da época.

O próprio Jorge Amado, por exemplo, apresentou posição mais radical na avaliação do que poderia ser chamado de romance proletário, procurando provar o quanto *Os Corumbas*, de sucesso tão retumbante quanto o seu *Cacau*, não era propriamente uma obra que poderia ser ligada ao gênero:

Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massas. Sem heroi nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade, mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências

maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba. (AMADO apud BUENO, 2006, p. 164)

Além de firmar o quanto julga imprescindível que a obra se passe no ambiente dos trabalhadores, implicando sua negação à flexibilidade espacial defendida por Murilo Mendes e Aderbal Jurema, Amado impõe como inegociáveis tanto o caráter de revolta quanto a centralidade do “movimento de massa” em detrimento da figura do herói ou do protagonista¹⁰, além de pregar a fuga das malícias próprias do romance burguês – as quais, se relevarmos novamente sua nota introdutória em *Cacau*, podem ser entendidas como a elaboração estética que ele julga menos importante do que o dado objetivo da realidade. O ataque ao “senso de imoralidade” também nos parece sintomático da posição que procura defender a emergência de deslocar a origem das mazelas sociais dos sujeitos – dos pobres, nesse caso – para o funcionamento econômico da sociedade. O argumento da falência subjetiva moral como responsável pelas condições sociais indesejáveis era, aliás, uma das grandes pautas da intelectualidade de direita em oposição direta à visão de mundo dos intelectuais de esquerda, como Jorge Amado.

A par disso, entretanto, acreditamos que o mais importante, para os fins do debate que tentamos esboçar aqui, é notar a avaliação amadiana de que o melhor modelo de romance à esquerda, ou seja, o romance proletário, é, ou deveria ser, mais “crônica e panfleto” que propriamente romance ou, em última análise, mais política e menos literatura. A importância de ressaltar esse posicionamento se deve ao fato de ele ter sido uma das principais munições utilizadas por aqueles que procuraram atacar o romancista, suas obras e suas concepções literárias e políticas. Veja-se o caso da crítica e romancista Lúcia Miguel Pereira que, ao rebater resenha de Amado acerca de *Maleita*, de Lúcio Cardoso, afirma que

¹⁰Luís Bueno aponta que as delimitações do romance proletário propostas por Jorge Amado se configuram numa espécie de programa literário no qual a ausência de enredo e o apagamento do conflito entre o protagonista e os valores da coletividade – ou a substituição do indivíduo pela própria coletividade, o dito “movimento de massa” – podem ser lidos como procedimentos de afastamento e de superação do ideal burguês de romance. O resultado prático desse movimento seria tentado em *Suor* (1934), na realização de um novo modelo de romance correspondente a uma nova visão de organização social própria de uma classe em ascendência. Essa tentativa, porém, teria sido malograda, visto que “Um pouco contra o que o próprio autor pregava, não foi possível abolir de vez o indivíduo do romance”. Contudo, a ideia geral que Bueno passa acerca da obra de Amado nos anos 30 é a de que, a cada tentativa não muito bem-sucedida de por em prática os termos do romance proletário, o autor descobria novas soluções possíveis para o impasse a que se propunha resolver, redirecionando as estratégias de composição a cada nova obra (BUENO, 2006, p. 253 – 254). Voltaremos a essa questão ao tratarmos mais detidamente de *Jubiabá* (1935) e da figura de Balduino como representante de um seguimento social específico.

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

Além de apontar o quanto boa parte do público leitor disponível era composto por uma minoria elitizada, o ataque de Lúcia é explicitamente voltado ao ideal de engajamento do autor, fazendo a acusação, em última análise, do quanto esse caráter impedia que o desenrolar da obra se desse com naturalidade, ou seja, que a posição ideológica recebia primazia em relação à técnica narrativa¹¹. A afirmativa passa longe de ser falsa, tanto que o próprio autor valoriza explicitamente a feição panfletária ao tentar definir os termos da nova arte, conforme comentado acima. O curioso é que Amado afrontava seus adversários com a mesma moeda. Ao criticar *Em Surdina*, romance de Lúcia, afirmou que “a romancista vive presa a um círculo de ideias das quais não se pode libertar, o que lhe restringe as possibilidades, impedindo o desenvolvimento completo do romance (...). Compromissos, talvez, que roubam parte da independência da escritora” (AMADO apud BUENO, 2006, p. 201). Segundo avaliação de Luís Bueno, pode-se entrever na troca de farpas entre os romancistas que ambos defendem que o

(...) criador deve deixar suas criaturas livres para agirem tal como a necessidade da trama exige, ao invés de dirigi-los a partir de um *a priori* ideológico qualquer. A impressão que se cria, no entanto, é a de que esse imperativo só precisa ser seguido por aqueles que se encontram do outro lado da luta ideológica. Mas talvez não seja bem isso e não haja tamanho cinismo nas cobranças nem de um nem de outro. Parece, na verdade, que eles estão convencidos de que não deixam, de fato, suas opiniões pessoais comprometerem a autonomia da obra que estavam construindo, já que o mundo funciona, evidentemente, do modo como o veem, e outra visão qualquer só pode parecer falsificação. (BUENO, 2006, p. 202)

O que Bueno procura mostrar é que, de modo geral, a crítica literária da década de 1930 encontrava-se tão absorvida pela polarização ideológica quanto pela produção ficcional, acarretando que, nas avaliações acerca das obras, pesava muito mais a posição política do autor e os temas abordados do que o modo de

¹¹Outros críticos, como Manuel Bandeira, Arnaldo Tabayá e Octávio de Faria, foram além, apontando o quanto o projeto panfletário de Amado incorporava um maniqueísmo deveras inverossímil na construção dos personagens, fazendo com que a obra perdesse força no dado realista, um dado caro à ficção que então se produzia (BUENO, 2006, p. 177).

composição das próprias obras, ou seja, a primazia avaliativa era dada a fatores periféricos. Até aqui, acompanhamos a leitura de Bueno: parece certo que a avaliação das obras estava profundamente permeada pelos posicionamentos ideológicos¹². Contudo, talvez o ataque mútuo não se trate nem de cinismo, nem da certeza ingênua de que não deixam suas posições ideológicas comprometerem a autonomia da obra. Antes disso, é justamente na aparente contradição, própria à inerente impossibilidade do julgamento imparcial, que surge a consciência da relação entre posição ideológica e avaliação estética ou, em outros termos, da consciência do quanto, em um ambiente artístico profundamente ideologizado, o elemento estético é, em meio à ferrenha disputa política, uma arma deveras poderosa para não carregar consigo questões do âmbito extraliterário.

Veja-se, por exemplo, o caso da recepção de *Os Corumbas*, romance que agradou a ambos os lados, mas por motivos distintos. Lançado quase simultaneamente a *Cacau*, o romance de Amando Fontes foi positivamente avaliado por Octávio de Faria, ícone da direita católica:

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

O crítico admite que, a exemplo de Jorge Amado, Amando Fontes faz uma literatura que corrobora o sentimento geral de decadência do modelo de vida burguês. Mas como não carrega nessa prática a função de panfleto político, o que Amado fazia deliberadamente, não prejudica a verossimilhança da obra, não “torce” o enredo em nome da comprovação de uma tese social. Percebem-se aqui dois importantes pontos: primeiro, que a avaliação estética é permeada pelo posicionamento ideológico do crítico, opositor declarado dos ideais comunistas; segundo, que os projetos de romance de esquerda, ideologicamente menos radicais que o projeto de romance proletário amadiano, poderiam ser razoavelmente bem acolhidos pela crítica de direita. Isto é, romances cujo sentimento geral é claramente

¹²Devo o argumento que segue aos constantes e produtivos debates com o professor e colega de pesquisa Tiago Lopes Schiffner, oportunidade de construção conjunta de conhecimento a qual sou devedor e muito grato. A posição assumida a partir do comentário, entretanto, é unicamente de minha responsabilidade.

esquerdizante são toleráveis e podem mesmo ser dignos de elogios, desde que não apresentem elementos composicionais panfletários que funcionem para defender, de forma explícita, a tese de transformação social pela via da denúncia e superação das estruturas de exploração da mão de obra, ou seja, o modelo produtivo. Novamente, estética e ideologia encontram-se estreitamente ligadas. Não diferente da forma como a crítica à esquerda tratou *Os Corumbas*. Além do relato de Jorge Amado, citado acima, Dias da Costa aponta que o defeito da obra de Amando Fontes é não ter defeitos:

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

Conforme a análise, o livro é, do ponto de vista do romance burguês tradicional, deveras bem escrito, conclusão que não é bem aceita por parte dos que pretendiam uma nova arte – e, neste sentido, Dias da Costa parece se aproximar de Jorge Amado – visto sem restrições. A ausência de proletarização detectada na obra parece fazer tanta falta ao crítico quanto a idealização simplificadora e abrutalhada dos proletários, a não utilização de alguns palavrões, que rebaixassem a prosa dos trabalhadores, também contribuiu para a exploração argumentativa de Dias da Costa. Há literatura demais e realidade de menos, como se a realidade apontasse irremediavelmente para um embate maniqueísta entre bem e mal ou entre padrões maléficos, ardilosos e aprumados e proletários honestos, ignorantes e maltrapilhos. Em última análise, falta em Amando Fontes o que sobra em Jorge Amado, mas de resto, a obra é muito boa, boa até demais. Vale também apontar que a linguagem “antiga”, “correta” ou “quase castiça” surge como um empecilho, porque aproxima demais a obra do modelo burguês de romance a ser superado. Podemos presumir, sem grande exagero, que esse mesmo registro de linguagem mais tradicional foi um dado relevante para o acolhimento positivo da obra por parte da crítica mais conservadora – talvez o tenha sido mesmo para o caso de Octávio de Faria que expusemos acima. Nesse sentido, se não forçamos por demais a nota, também as inovações que aproximavam os romances de um registro mais popular da língua eram vistos com maus ou bons olhos pela crítica conforme sua posição ideológica.

De certa forma, o próprio Amando Fontes corroborou a leitura de Octávio de Faria ao afirmar que tentou construir seus personagens “tais como os homens nascem e andam pelo mundo. Ora são bons, ora são maus. Às vezes, onde não esperamos um gesto nobre, vemo-lo praticado; e de onde só aguardamos atos dignos, vemos surgir uma ação menos meritória” (FONTES apud BUENO, 2006, p. 191), ou seja, longe do ideal de “honestidade” defendido por Amado e, portanto, longe de seu inerente maniqueísmo. Nem por isso Amando Fontes deixava de se encontrar à esquerda do grande embate polarizado que orientava o debate da época, o que ilustra o quanto a gama de modelos de romance de esquerda não se encontrava restrita ao ideal de romance proletário¹³.

A ausência dessa restrição, contudo, não significou que o debate em torno do romance proletário não tenha sido central ou que não tenha atingido obras que não seguissem esse modelo, bem como não garantiu que certa obscuridade ou imprecisão viesse à tona. Embora um bom número de intelectuais tenha se esmerado na tarefa de discutir e tentar estabelecer quais as características do novo gênero que ganhava o centro das atenções, parece ter vencido a simplificação impulsionada pelas ânsias ideológicas exacerbadas em um momento histórico de grande clamor político. A própria ideia de proletariado e da real dimensão ou não dessa classe em uma sociedade ainda, fundamentalmente, agrária, arcaica e que tinha no Estado a principal garantia de manutenção da exploração do trabalho, apresenta-se como mais um fator a ofuscar as definições então cabíveis: “Romance proletário seria aquele que tematizasse a vida dos miseráveis”¹⁴ (BUENO, 2006, p. 168), como se todo miserável fosse, necessariamente, membro de uma classe proletária socialmente estabelecida. Eis a facilitação que se cristalizou em torno dos termos do gênero, avaliando-se, também, outros dados, como as intenções de engajamento por parte dos autores e o afastamento dos ideais do romance tradicional burguês. É assim que *Cacau* parece ter estabelecido uma espécie de modelo de romance a ser

¹³Basta lembrarmos de nomes como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado – apenas para ficarmos entre os mais canônicos – para demonstrar o quanto grandes romancistas assumidamente de esquerda produziram romances também de esquerda que em nada eram semelhantes aos romances proletários produzidos por Jorge Amado. Isto é, apesar da polarização ideológica, não havia homogeneidade estética.

¹⁴Há um dado extremamente positivo, entretanto, nessa simplificação: o fato de o Romance de 30 ter mostrado, ao então restrito número de leitores, a existência de uma parcela desprivilegiada da população brasileira como nunca antes em nossa literatura. A respeito disso, ver depoimento de Antonio Candido disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>.

louvado pelos escritores e críticos de esquerda e a ser rechaçado pelos escritores e críticos de direita – o que denota, também, o protagonismo de Jorge Amado no debate do período. Nesses termos, impelir a luta tornou-se muito mais substancial, em larga medida, do que realizar boa literatura ou crítica isenta.

Pode-se ter uma ideia disso na recepção de algumas obras de escritores de esquerda que não aderiram ao modelo, então, mais discutido. Já comentamos acerca dos impasses na avaliação crítica de *Os Corumbas*, de Amando Fontes, e há outra avaliação que nos parece sintomática. É o caso da recepção de uma das obras-primas de nossa literatura, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Para o já citado Aderbal Jurema, faltaram, ao livro, movimento de massa, caráter documental da vida dos trabalhadores rurais e espírito de revolta:

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

O crítico que, sete meses antes, defendera a possibilidade de a arte revolucionária criticar a exploração por dentro do ambiente burguês, cobra, agora do autor, a não centralidade das mazelas dos explorados. É certo também que Jurema pregara o uso da caricatura na figura dos patrões em chave irônica pela mão do romancista, ou seja, uma simplificação que passa longe da profundidade subjetiva do Paulo Honório, de Graciliano. É como se a complexidade interna de um proprietário de terras simplesmente não pudesse ganhar maior destaque do que a singeleza dos trabalhadores no interior da obra, porque esse dado introspectivo não teria condições de problematizar adequadamente a organização social. A avaliação, contudo, não é totalmente negativa, já que *São Bernardo* é, para Jurema, melhor do que *Caetés*, livro anterior de Graciliano, e, “embora não seja um romance de massa, porque a história que Graciliano Ramos teceu gira em torno de um fazendeiro, o livro é um documento honesto da vida de fazenda nordestina” (JUREMA apud BUENO, 2006, p. 238). Eis que a valoração da honestidade volta à baila.

Jorge Amado, outro a comentar a obra, foi mais longe na acrobacia analítica para valorar, em *São Bernardo*, não o que o livro apresentava centralmente, mas o que era de interesse à crítica de esquerda:

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

Parece haver aqui um esforço em apontar como dado positivo do romance aquilo que era caro ao mais engajado dos escritores de esquerda, teórico das possibilidades e limites do romance proletário no Brasil. O que importa em *São Bernardo* é o que aparece lateralmente nas “rápidas pinceladas” que apresentam o atestado de miserabilidade dos trabalhadores: a existência de uma força da obra calcada na articulação entre esse dado documental e a particularidade nos dilemas e trajetórias do protagonista, nem de longe é uma possibilidade que se encontrava nesse horizonte radicalizado de leitura.

Os críticos de direita também não deixaram de puxar a brasa de *São Bernardo* para o seu assado, utilizando-se de método análogo ao dos seus rivais, mas pela outra extremidade da corda. Oscar Mendes disse que o melhor foi o fato de seu autor não “transformar o romance em boletim de propaganda socialista, com cabras de engenho, líricos e lidos em Marx, a vociferar versículos leninianos e profetizar miragens paradisíacas” (MENDES apud BUENO, 2006, p. 241), iluminando, como evidente, o desconforto da direita com os romances engajados ao estilo de *Cacau*. Lúcia Miguel Pereira vai além e centraliza a força do drama de Paulo Honório como representante do todo da obra, enfocando os movimentos de uma alma atormentada pelo passado criminoso e, no presente da escrita, elaborando a confissão e a autoavaliação moral: “Alma parálitica, mas não vazia. Havia até muito movimento, muita fermentação dentro dela. Foi por isso que, depois da inquietação comunicada pela mulher, a lembrança de seus crimes lhe deu uma espécie de senso moral” (PEREIRA apud BUENO, p. 242). É através da belíssima imagem de “alma parálitica” que Lúcia foca a centralidade subjetiva da obra, também deixando escapar a relação entre o sujeito e seu lugar na sociedade e na história, ponto alto do acerto estético de Graciliano na obra.

Recuando a lente, como definir os termos do romance proletário na década de 1930 no Brasil? Como medir sua relevância e centralidade? Parece mais sensato apontar o quanto não prevaleceu, apesar de alguns esforços, uma rigidez conceitual acerca do gênero. Pelo contrário, o que ocorreu foi uma simplificação que serviu bem aos interesses de um ambiente intelectual polarizado, no qual a urgência do embate político parecia solapar, na maioria das vezes, a importância do dado estético. Essa simplificação, contudo, não subtrai a força do gênero de pautar a discussão, pelo contrário, acentua a dicotomia direita X esquerda, sendo o romance proletário, enquanto modelo de romance, um elemento central a pesar na balança, pois teve força suficiente para concentrar uma série de interesses do debate estabelecido.

Se quisermos ser mais precisos, não será incorreto afirmar que o engajamento, explícito ou não, do autor a aparecer na obra tenha sido tomado como uma medida determinante para as avaliações. Pela esquerda, emerge principalmente a exigência do engajamento, embora a mais superficial adesão aos temas prediletos ou a aderência reconhecida do autor à luta já mereçam o esforço aprobatório. Pela direita, parece inoportuno e incômodo, sobretudo, o uso da literatura enquanto propaganda política explícita.

Ainda sobre o esmorecimento do dado estético frente ao embate ideológico, esse movimento que, aparentemente, dissimulava a relevância da avaliação formal acaba revelando, por outro lado, o quanto questões estéticas encontravam-se tão intimamente ligadas às posições ideológicas que uma não era capaz de mover-se desacompanhada da outra. Essa aparente contradição apresenta-se de forma um tanto mais clara na apreciação do padrão de linguagem apresentado pelas diferentes obras, ora mais casto ou tradicional, ora mais chão ou próximo do registro popular, bem como na intenção de medir as distâncias sociais cabíveis entre os autores e seus personagens, sobretudo na representação de sujeitos oriundos de classes trabalhadoras, debatendo-se mesmo a validade de algumas representações internas, ou seja, exigências acerca de verossimilhança. É por esses caminhos que, aparentemente, política e arte se entrelaçaram nos horizontes da crítica brasileira de meados da década de 1930.

Com essas questões em vista, talvez se possa elencar alguns dos principais desdobramentos do debate que se desenrolou em torno do romance proletário: a urgência do estabelecimento de um novo modelo romanesco que correspondesse às

demandas do surgimento de uma nova classe social, atravessado pela problematização do uso linguístico adequado e da distância entre criador e criatura; o engajamento político do autor a orientar o sentido geral da obra, guiado, sobretudo, por uma visão específica de mundo; a vitória de uma noção simplificadora de classe trabalhadora e de suas contingências no panorama político e social; a estreita relação entre posição ideológica e apreciação estética que, muitas vezes, só pode ser entrevista através de sua aparente contradição. Todos esses pontos foram relevantes no debate por comporem, de uma ou de outra forma, os critérios de avaliação que guiavam o pensamento da crítica literária metida até o pescoço no debate político do período. Vale ressaltar, além disso, que mesmo obras que francamente não se ligavam ao modelo de romance proletário foram colocadas sob a sombra desses critérios, o que reforça a relevância do gênero para o debate literário como um todo.

Até pelo menos os últimos meses de 1935, o romance proletário teve força para colocar-se como elemento decisivo entre os termos do debate literário. Contudo, escritores e intelectuais de esquerda começam a tomar posições mais defensivas nos embates contra a direita. O esfriamento dessa potência parece ser reflexo tanto de fatores políticos quanto de fatores do próprio âmbito literário. O primeiro deles diz respeito à fracassada tentativa de golpe ao governo Vargas, orientada pelo Partido Comunista e pela Aliança Nacional Libertadora, que deu início à perseguição política aos comunistas, não deixando de acuar os críticos de esquerda que, até então, ocupavam uma posição confortável na disputa com a direita conservadora que, daí por diante, sentindo-se abonada pela nova postura do Estado, abocanhava boa parte do debate midiático. O segundo fator deu-se na mesma direção, tratando-se de certo arrefecimento da vida dos miseráveis enquanto temática central, que veio acompanhado da “ausência de novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas de romance proletário”¹⁵ (BUENO,

¹⁵Apenas a título de registro, cabe enunciar alguns romances da década de 30 que, pelas mais diversas vias, flertaram com o modelo de romance proletário enquanto modelo possível perante as demandas estabelecidas no debate artístico: *O Alambique* (1934), de Clóvis Amorim, *Cassacos* (1934), de Cordeiro Andrade, *Gado Humano* (1937), de Nestor Duarte, *Parque Industrial* (1933), de Pagu, *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano, entre outros (BUENO, 2006). Em comum entre essas obras, a pesar o fato de que nenhuma delas – talvez com a exceção de *Parque Industrial* – canonizou-se efetivamente, o oposto do que ocorreu com os romances amadianos. É muito provável que a prolongada carreira de Amado tenha influenciado nesse sentido, mas de todo modo, não parece exagero afirmar que foi Amado quem mais se debruçou sobre o romance proletário enquanto modelo de romance e, quem mais obteve sucesso nessa inserção.

2006, p. 412), um tanto como se o romance proletário começasse a chegar “a uma espécie de esgotamento, muito natural para uma modalidade que se convertera em verdadeira moda” (BUENO, 2006, p. 411)¹⁶.

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

O propósito desse capítulo é retomar, ainda que de forma deveras limitada, o panorama no qual se desenvolveu o debate acerca da produção do romance proletário no Brasil durante a década de 1930. Acredito que o esforço de tentar mensurar o alcance do gênero em meio a esse quadro é válido no sentido de iluminar a relação entre as demandas sociopolíticas e artísticas do período. Para os fins desse trabalho, ou seja, um estudo crítico de *Jubiabá*, essa relevância se eleva, tendo em vista não somente que o autor da obra se encontra em posição central no debate, mas também que a obra é um momento específico do projeto que esse

¹⁶Em avaliação distante de, mais ou menos, dez anos, Graciliano dá depoimento de como percebeu o arrefecimento do romance voltado para tratar das mazelas da sociedade brasileira, apontando o quanto as obras dos grandes representantes dessa vertente (Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes) apresentam uma curva descendente em suas produções: “Não se esgotaram, talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente” (RAMOS apud BUENO, 2006, p. 406). Embora o texto pareça culpar muito mais os autores do que os contingentes aos quais se encontraram submetidos, seria ingenuidade pensar que Graciliano não equacionasse as privações sofridas por seus colegas e por ele mesmo, preso no ano de 1936. Nesse sentido, pode-se entender que a mudança de atitude dos intelectuais de esquerda a partir de 1935 deve-se, em grande parte, aos desdobramentos perante o Estado dos movimentos comunistas de novembro desse mesmo ano.

autor procurou realizar: o romance proletário enquanto programa artístico. Se obtivemos sucesso até aqui, está claro que Amado foi quem tomou mais seriamente a literatura enquanto arma de luta social, bem como foi quem abraçou mais irrestritamente o romance proletário enquanto projeto, tencionando seus alcances e limites em quatro obras que vão de *Cacau* (1933) a *Capitães da Areia* (1937), passando por *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935)¹⁷, sendo que está última e seu momento dentro desse projeto nos interessam aqui de maneira central.

¹⁷Há ainda outra obra publicada por Jorge Amado nesse intervalo de tempo, *Mar morto*, de 1936. Esse romance, entretanto, é aparentemente diverso dos demais que aqui estamos apontando como pertencentes ao projeto de romance proletário do autor. Esse hiato se configura, sobretudo, pelo fato de, em *Mar morto*, o dado de engajamento político-pedagógico estar, se não ausente, certamente, arrefecido. A obra aposta muito mais em uma espécie de mergulho profundo do escritor no universo mitológico da cultura negra da Bahia: a dimensão de crença em lemanjá e outras entidades religiosas a pesar na vida de Guma e seus companheiros de cais é tamanha que a reflexão material sobre a vida desses trabalhadores fica em segundo plano. Também o ponto de chegada do enredo não aponta para um futuro próspero na luta de classes como nas demais obras.

4 O OTIMISMO POLÍTICO-PANFLETÁRIO DO ROMANCE PROLETÁRIO AMADIANO

A fim de fixar os termos do que chamou de “romance da urbanização”, Fernando Gil estabelece um corte analítico que divide o Romance de 30 em dois grandes grupos separados pela noção de temporalidade histórica que permeia as lógicas constitutivas das obras¹⁸. De um lado, o dito “romance da urbanização”, no qual encontramos a figura do herói fracassado, um sujeito preso em um tempo presente, estático e irreversível, em que o passado pode ser apenas entrevisto em imagens desbotadas e não há “possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe social específica, seja da própria nacionalidade como um todo” (GIL, 1999, p. 34). De outro, o “romance de 30 exemplar” no qual, seja através de alegorias mítico-nacionais, seja por meio de ciclos históricos amplos, encontramos uma noção de progresso como componente da lei histórica, isto é, uma compreensão teleológica da própria história. Os grandes expoentes desse “romance de 30 exemplar” podem ser observados, ainda segundo Gil, tanto na consciência melancólico-nostálgica de José Lins do Rego – que se firma em um recuo memorialístico – quanto na consciência ingênuo-otimista de Jorge Amado.

É nessa última hipótese que se concentra o interesse específico de nosso trabalho, de modo que a compreensão da dimensão temporal, presente no projeto amadiano de romance proletário, possa fornecer uma pista valiosa das tensões e dos limites componentes do próprio projeto. Gil afirma que o tempo, nessa perspectiva ingênuo-otimista, configura-se na representação de uma continuidade vertical, na qual “o futuro abre-se como dimensão do progresso histórico, decorrente da supressão da propriedade privada e do fim da mercantilização da força de trabalho” (GIL, 1999, p. 24). Ou seja, trata-se da noção de progresso que aponta para um horizonte de ruptura com o sistema capitalista de produção em direção ao socialismo, assim entendido como uma nova etapa do processo histórico. Ora, se nos termos dessa concepção teleológica de história prevalece a leitura de um júbilo futuro quase infalível, do qual pode-se antecipar os pontos de partida e de chegada, o sentimento presente nas obras não poderia ser outro que não o da excitação otimista. E, de fato, mesmo uma visada superficial não somente em *Jubiabá*, mas também nas demais obras engajadas de Jorge Amado da década de 30 basta para

¹⁸GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

perceber o caráter eufórico e esperançoso que o autor imprime mediante a possibilidade de constituição de uma sociedade mais justa. É nesse caráter utópico que se ancora, em larga medida, a produção amadiana dos anos 30¹⁹.

Se o ponto de chegada é o socialismo, ou seja, a superação da organização social capitalista, qual seria o ponto de partida? Se o romance proletário é, para Amado, o projeto incumbido da missão de proporcionar no âmbito artístico essa passagem de um a outro modelo, quais elementos narrativos ele deve mobilizar para impulsionar a utopia que o anima? Mais do que isso, como empreender esse projeto artístico diante da matéria social de um país subdesenvolvido e à margem da ponta do processo histórico? Perseguir essas questões configura-se em uma tarefa fecunda para mensurar o alcance e os limites da obra de Jorge Amado na década de 30.

Quem investigou essas questões mais a fundo foi Eduardo de Assis Duarte naquele que é, salvo engano, o mais relevante trabalho sobre a obra de Amado dos anos 30²⁰. Assim, segundo Duarte, a função primordial do romance proletário amadiano concentra-se na denúncia do modo de exploração capitalista e na visão de mundo que o sustenta, contrapondo-se aos valores da literatura burguesa e a sua lógica de funcionamento. Em síntese, configura-se, no caso de Jorge Amado, um romance que aposta na “confluência de certas posturas ficcionais do modernismo com o empenho realista em voltar-se para a existência das multidões oprimidas no

¹⁹Apontando para uma visada mais generalizante do que a de Fernando Gil, Luís Bueno não entende como utópico o caráter geral do Romance de 30. Na ânsia de afastar as pretensões da geração de 22 das pretensões da geração de 30, o crítico estabelece dois movimentos distintos e ulteriores baseando-se na formulação proposta por Haroldo de Campos: os movimentos de vanguarda só se sustentam sob uma perspectiva utópica que, quando superada, é sobreposta por um momento pós-utópico no qual a consciência da necessidade de transformação do presente manteria a utopia em suspenso (BUENO, 2006, p. 67 – 68). Bueno vai além ao associar os momentos utópicos e pós-utópicos com as noções candidianas de “país novo” e “país subdesenvolvido” (CANDIDO, 1989). Ora, mas de que forma a consciência do subdesenvolvimento, ou seja, a ciência de que o mundo ou, mais precisamente, a realidade nacional é compreensível “e, portanto, reformável, se preciso e quando preciso” (DACANAL, 2001, p. 19), seria capaz de manter a noção de futuro em suspenso? Parece-nos que ocorre exatamente o contrário: é justamente por essa ciência da necessidade e da possibilidade de transformações no presente que se torna possível a projeção de uma utopia, ou seja, de um projeto de futuro no qual as dificuldades do presente estarão superadas. Em sentido diferente do apontado por Bueno, Gil procura mostrar o quanto tanto a geração de 22 quanto a de 30 eram utópicas, cada qual a seu modo, o que as diferencia do dito “romance da urbanização”, nos quais, aliás, nem presente e nem futuro se mostram promissões (GIL, 1999). De resto, para os fins deste trabalho, parece-nos incabível uma leitura das obras de Amado da década de 30 em que não se perceba o caráter utópico impresso pelo autor.

²⁰DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

trabalho” (DUARTE, 1996, p. 30), estabelecendo uma narrativa disposta não apenas a fazer do povo seu protagonista, mas também ganhá-lo como leitor na medida em que, por ser capaz de retratar realisticamente a opressão do trabalho, torna-se também habilitada para transmitir uma experiência que aponte para a superação dessa condição de opressão, denotando um caráter pedagógico mais ou menos explícito. Interessa-nos aqui investigar em que termos se formulam essas apostas do autor em *Jubiabá*, tomando esse romance como um ponto decisivo de virada no projeto que vai, pelo menos, como já dissemos, de *Cacau* até *Capitães da Areia*²¹.

²¹É Bueno quem demonstra o quanto o projeto amadiano de romance proletário seguiu uma evolução própria na passagem de uma à outra obra, procurando superar alguns problemas de ordem composicional na mesma medida em que se deparava com outros. Talvez possamos, ao nos aproximarmos um tanto das obras imediatamente anteriores, iluminar melhor qual o lugar de *Jubiabá* nessa sequência. Concentrando-se em explicitar a maneira como Amado figurava seus personagens, visto que esses se encontravam em uma classe social distinta da classe do autor que procurava fazer uma literatura que correspondesse aos interesses daqueles, Bueno diz o seguinte: “É uma atitude de abolir as diferenças entre o escritor e os proletários, matéria de sua ficção. A partir de sua opção política pelo comunismo, ele [Jorge Amado] vai investir todas as suas energias na criação de uma arte proletária. Pretende, portanto, falar do lugar de um representante da massa de explorados, legitimado por seu engajamento na construção de uma futura revolução proletária. Sendo assim, não há muito que questionar no papel do intelectual, que é apenas o de estar ao lado dos explorados (...). Para resumir, pode-se dizer que a ideia básica é a de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão *de dentro* do problema” (BUENO, 2006, p. 248, grifo do autor). Como se pode notar, a forma como Amado tratou o distanciamento social entre criador e criaturas – bem como outras questões composicionais – convergiu em sua obra para seu interesse central. Não que o impasse do distanciamento social fosse ignorado por Amado, pelo contrário, mas ele aparentemente subordinava essa questão a interesses político-panfletários que fazem sombra sobre todos os demais elementos das obras. Seja como for, é certo que essa distância dá as caras quando reparamos na estrutura dos romances – e, ponto capital para esse trabalho e que tentaremos expor adiante, na articulação do narrador. Deixando apenas uma rápida notícia, para não desviarmos demasiado de nosso interesse central de análise, em *Cacau*, vemos Sergipano, o narrador em 1ª pessoa que migra da classe burguesa para a classe explorada de trabalhadores rurais e goza, entre os novos companheiros, de conhecimento formal suficiente para narrar a história desse ponto de vista. Essa posição reforça o caráter documental da vida dos trabalhadores na fazenda ao mesmo tempo em que, por conta da constituição de “um narrador que fica se declarando um alugado como outro qualquer enquanto tudo na forma como ele narra a história indica que não” (BUENO, 2006, p. 247), deixa entrever a presença um tanto mal disfarçada do autor intelectual e sua disposição engajada. Ou seja, reforça-se o tom de depoimento na mesma medida em que se afrouxa o rigor mimético. Já em *Suor* (1934), uma mistura entre conhecimento de causa e cumplicidade garante a aproximação entre intelectual e proletário. O casarão onde se passa o enredo foi inspirado em um sobrado da Ladeira do Pelourinho que recebia pobres e estudantes. Amado viveu nesse sobrado em seus tempos de juventude em Salvador e conhecia de perto a realidade daquelas pessoas, o que tornou público antes mesmo da publicação do livro, retomando depois em alguns prefácios e entrevistas. Aparentemente, apenas isso bastaria para lhe garantir a “legitimidade suficiente para arriscar o abandono da primeira pessoa, tão importante para a sua estratégia narrativa em *Cacau*, e continuar falando de dentro, sem comprometer, de forma alguma, o tom de depoimento” (BUENO, 2006, p. 249 – 250). Mas há também o dado interno do enredo, no qual intelectuais (residentes ou não do casarão) aproximavam-se de forma voluntária dos demais moradores sem o menor constrangimento, em um movimento pelo qual esses intelectuais apartam-se espontaneamente de sua classe para aderir às lutas da classe trabalhadora. Além disso, *Suor* representa a tentativa de promover uma nova arte que possa superar o modelo burguês de romance: promover a massa em detrimento da centralidade do sujeito, substituição do enredo pela composição fragmentada de cenas e abolição do senso de imoralidade – conforme Amado propõe em crítica a *Os Corumbas*, texto

5 *JUBIABÁ*, ENREDO E FORMA: A FORMAÇÃO DO HERÓI POPULAR PROLETÁRIO E A CONFLUÊNCIA ENTRE O POPULAR E O POPULARIZADO

Em *Jubiabá* (1935), Amado não busca o afastamento completo do modelo burguês de romance – prática pela qual se sentia impelido na construção de uma nova arte. Pelo contrário, é justamente pelo uso desse modelo que ele tentará promover a ascensão dos interesses da classe proletária: como que uma apropriação do modelo burguês de romance servindo à luta contra a lógica social da própria burguesia. Uma apropriação, portanto, crítica.

É assim que *Jubiabá* pode ser lido como um romance de formação, mas não da formação do indivíduo da sociedade burguesa, e sim da formação do herói oriundo de camada popular, o negro Balduíno, que se posicionará, após a experiência conflituosa com o ordenamento social no qual está inserido em posição de classe específica, de maneira contrária a esse ordenamento: o sujeito do povo que, pela experiência da miséria, da desigualdade e da luta, atinge a maturidade política para tornar-se um representante de sua classe – da condição de lumpen à de sindicalista. O romance demonstra, assim, uma de suas facetas pedagógicas mais explícitas, pois Baldo, alçado a uma condição de protagonismo político-social, é fixado como exemplo a ser seguido pelos companheiros de classe.

Esse caminho de ascensão linear do protagonista pode mesmo ser visto na divisão de *Jubiabá* em três grandes partes, a saber, “Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá” (que narra a infância e a adolescência de Balduíno sempre imersas em miséria e violência), “Diário de um negro em fuga” (contando a juventude pródiga de malandro e a quebra dessa existência pela experiência adquirida) e o “A. B. C. de Antonio Balduíno” (com Baldo na fase adulta e madura, engajado na luta política). Mas a linearidade da ascensão de Baldo, isto é, de sua formação, é montada através de um enredo em espiral, “marcado por avanços e recuos, e estruturado de forma a abranger o percurso evolutivo do personagem em suas várias etapas” (DUARTE, 1996, p. 79). Foi através da divisão do romance em sete momentos bem delineados (localização espacial e temporal, ações e situações) que Duarte percebeu esses avanços e recuos e como eles servem, dessa forma

comentado no capítulo anterior. Sobre a posição do narrador político-pedagógico em *Jubiabá*, bem como o local dessa obra no todo do projeto, trataremos adiante.

estruturados, para evidenciar o processo de crescimento de Balduíno. Cabe destacar que um núcleo de funcionamento se repete do primeiro ao sexto momento, ou seja, enquanto o herói encontra-se ainda em formação: “o conflito se agrava, rompe-se o débil equilíbrio existente, sobrevém o *phatos* e o herói renasce crescido e revigorado no estágio seguinte, estabelecendo-se um novo equilíbrio, a que se segue um novo conflito” (DUARTE, 1996, p. 83 – 84, grifo do autor). Ou seja, quando o enredo conduz Balduíno a certo amadurecimento, dando a entender que ele encontra-se em uma condição de estabilidade, um novo desajuste é deflagrado, o que força o herói a um novo movimento de superação. Temos, resumidamente, a seguinte divisão do enredo proposta por Duarte:

1) Infância no Morro do Capa Negro: orfandade; líder nato dos demais meninos pobres; cidade como lugar atraente e mítico; busca da própria identidade – motor da mobilidade do personagem – bem como por aquilo que se encontra fora de seu espaço. A doença da tia arma o conflito e impulsiona Baldo para fora do Morro.

2) Casa do comendador: aprende as primeiras letras; presta pequenos serviços – está sempre em condição subalterna diante da família; conhece Lindinalva, seu grande amor. Morte da tia e afastamento traumático de Lindinalva provocando o fim da inocência infantil e alterando a persona do herói.

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

4) Regresso ao Morro: abraça a herança da malandragem – violão, capoeira, mulheres, bebedeiras, brigas e boxe; aventura juvenil inocente e inconsequente; idealização da vadiagem na recusa ao trabalho formal enquanto afirmação da própria liberdade (lumpesinato boêmio). O conflito se dá pelo suicídio do amigo Viriato e pelo casamento de Lindinalva²².

5) Autorreclusão e sofrimento: fuga pelo mar, no saveiro de Mestre Manuel, até o interior da Bahia; contato com a degradante exploração econômica das

²²Duarte aponta apenas o suicídio de Viriato como provocador do conflito que encerra esse quarto momento. Creio que o casamento de Lindinalva é ainda mais significativo: após ler sobre o casamento nos jornais, Baldo embebeda-se e, por conta disso, é derrotado na luta de boxe do dia seguinte, o que o deixa humilhado e o faz abandonar a cidade de Salvador. Ainda que se tratasse de uma atividade informal, Balduíno mostrava-se muito talentoso para a prática do boxe, o que poderia garantir-lhe alguma autonomia em relação ao universo do trabalho formal.

plantações de tabaco e das fábricas de charutos; identificação com os miseráveis da região; dificuldade de lidar com a disciplina imposta pelo mundo do trabalho alienante. Conflito armado pela disputa por uma mulher – briga quase mortal com o capataz da fazenda, denotando também o enfrentamento perante a autoridade.

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

O último movimento (7) diferencia-se em certa medida dos demais. Um momento de depressão anuncia o clímax da procura de Baldo quando ele, convicto de que sua luta na verdade era vã, reencontra Lindinalva à beira da morte em uma casa de prostitutas. Ao confiar-lhe a responsabilidade de criar seu filho, ela impulsiona Baldo à realidade que ele fugira durante toda narrativa, o trabalho formal, visto por ele no mesmo patamar da escravidão. Assumida essa postura de maturidade – pai que, por conta desse compromisso, torna-se trabalhador assalariado – e, somando-se a isso a experiência próxima com a miséria que teve ao longo de toda sua caminhada, Baldo concluirá que a verdadeira luta por melhorias na vida do povo se dá ao lado dos seus colegas trabalhadores através da organização sindical, consumando assim a formação do herói: “morre o rapaz, o malandro, a rebeldia ingênua; surge o adulto, o pai, e, posteriormente, a consciência de classe” (DUARTE, 1996, p. 84).

Essa organização estrutural do enredo calcada em idas e vindas acentua o caráter de formação do protagonista. Balduíno é um sujeito inatamente indômito que, reforçado pelas histórias de coragem do pai que nunca conheceu, pelos exemplos de astúcia e valentia que cercaram sua juventude (como o malandro Zé Camarão, o saveirista Mestre Manuel e o pai de santo Jubiabá) e pela experiência de miséria vivida junto a seus iguais, simplesmente é incapaz de aceitar a posição subalterna que a sociedade o impinge, buscando sempre uma ascensão que faça valer seu caráter combativo.

Contudo, esse caráter de luta pela própria liberdade, embora saudado na positividade atribuída largamente à figura do herói, precisa ser direcionado. Enquanto permanecem apartadas do ideal da luta de classes, as qualidades de Baldo só servem para propulsar seu caminho nessa direção: é preciso domesticar esse natural espírito de revolta e de luta para que ele sirva à causa socialista e

possa, assim, valer aos interesses dos trabalhadores. A formação de Baldo só é concluída quando ele chega a essa reflexão, ou seja, quando adere àquilo que fugira ao longo de toda narrativa, à condição de “escravo” imposta pelo trabalho formal. Mantida no âmbito estrito da malandragem, da marginalidade ou da cultura popular, a bravura de Baldo torna-se inútil.

Tomando Baldo enquanto representante de sua classe – interesse explícito da obra – parece ficar claro o quanto a aposta de Jorge Amado concentrava-se largamente na transformação do lumpesinato em força de trabalho engajada na luta organizada: modelo de enredo do romance burguês apropriado pelos ideais de luta contra a lógica social burguesa. É assim que o enredo de *Jubiabá*, em espiral e apontando para a formação política do sujeito oriundo da pobreza, parece transmitir ao leitor a fórmula pela qual será possível enfrentar a exploração capitalista no caso brasileiro. Se o ponto de chegada aparece apenas no horizonte da obra, o caminho, entretanto, está traçado.

Na forma de *Jubiabá*, o procedimento de apropriação crítica do modelo burguês de romance, percebido no enredo, é análogo. Nesse caso, entretanto, esse modelo aparece permeado por manifestações culturais que são de outro âmbito, sempre próximas à tradição oral da qual o protagonista é oriundo. Dessa mistura de formas e linguagens, surge o romance romanesco:

Fruto da combinação do *popular* com o *popularizado*: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanescas dos séculos XVIII e XIX. O objetivo dessa combinação de formas é difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de formação do herói proletário. (DUARTE, 1996, p. 77, grifos do autor)

É por esse processo que, entre enredo e forma, encontra-se certa sintonia. No que concerne à forma narrativa, o universo popular, incorporado a algumas de suas modalidades consagradas de expressão, como o cordel, os causos e os ABCs, traz consigo elementos próprios da tradição a qual são pertencentes – tudo reforçado por uma prosa mais aproximada do registro oral, conquista moderna – como “as imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico” (DUARTE, 1996, p. 76). Causos de lobisomem, histórias de escravidão e de valentes jagunços sertanejos, a amedrontadora, misteriosa e sábia figura de *Jubiabá*, o pai de santo, o arcabouço mitológico da religião baiana de origem

africana; todos esses dados permeiam o imaginário no qual Baldo é formado e constituem fortemente sua subjetividade²³. Esse substrato de origem popular é incorporado por formas literárias tradicionais da prosa romanesca burguesa, mais precisamente, de uma categoria amplamente popularizada dessa tradição, o folhetim:

O emprego de repetições como princípio construtivo, as inúmeras barreiras colocadas no caminho triunfante do herói, o ritmo ágil e a variedade das ações (...) as emanações melodramáticas visíveis nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas do destino, no maniqueísmo de situações e personagens. (DUARTE, 1996, p. 76 – 77)

Cada um dos elementos folhetinescos mobilizados pelo autor reforça o propósito de transmitir um ideal de luta social através da arte: engrandece o caráter heroico do protagonista, o que fortalece o laço de empatia entre este e o leitor; fixa tensões de suspense que, somadas à sucessão constante de ações, dão agilidade e fluidez à narrativa; estabelece uma leitura pouco exigente, visto que utiliza formas cristalizadas pela tradição narrativa mais popularizada; facilita a emergência da mensagem à superfície do texto, deixando clara a matiz ideológica do conjunto, não exigindo, assim, grande esforço interpretativo – o que é enfatizado de forma estridente pelo pretensioso maniqueísmo e pelo acento melodramático.

Vista assim, parece inegável que a mobilização formal de *Jubiabá* cumpra, aliada ao funcionamento do enredo com o qual compartilha procedimentos análogos de constituição, as funções que mobilizam o ideal de romance segundo a visão do autor, a saber, denunciar o modo de exploração e a visão de mundo que o sustenta e apontar as soluções para a superação deste impasse; centralizar e ascender positivamente o oprimido e tornar sua experiência de amadurecimento um

²³Embora esses dados populares permeiem toda a narrativa de *Jubiabá* e constituam grande parte da beleza da obra no sentido de humanização e glorificação da camada social desfavorecida, o fechamento da narrativa aponta para a superação desse horizonte popular através da consciência de classe de Baldo: esse dado é explicitamente reforçado na cena em que Jubiabá curva-se diante do Baldo em sua fase madura, assumindo que a verdadeira sabedoria relevante para a redenção dos sofrimentos do povo pobre encontra-se no ideal socialista da luta de classes – sabedoria apreendida por Baldo – e não no universo mitológico da religiosidade africana. Retomando a ideia de como Baldo só conclui sua busca/formação ao aderir à luta trabalhista, percebemos novamente o movimento de direção: o universo popular dá a Baldo o sentido de luta pela liberdade, mas essa aura guerreira só encontra seu lugar no mundo quando orientada para a luta socialista, ou seja, quando superada pelo dado racionalista/civilizado. O local de onde o espírito de transformação emana deve ser desautorizado para que o próprio espírito tenha relevância no quadro geral.

conhecimento transmissível; expor realisticamente as mazelas sofridas pelas vítimas da exploração em um movimento de descoberta e interpretação da realidade (DUARTE, 1996). Formular essas demandas em arranjo narrativo que, unindo o popular ao popularizado, ganhe os leitores tanto para o drama subjetivo do protagonista quanto para o ideal contido em sua redenção político-ideológica, “fazer do povo o principal personagem, para tentar ganhá-lo como leitor” (DUARTE, 1996, p. 30). Mas é justamente daí que também decorrem amarrações que merecem alguma problematização, visto que tencionam o percurso da obra. É o caso de medir o alcance da mensagem, bem como o peso do apelo sentimental no conjunto da narrativa.

Primeiramente, não é difícil colocar em xeque o ideal amadiano de atingir o povo com sua mensagem literária. No Brasil da década de 30, a maioria esmagadora da população era analfabeta. Se reduzirmos da minoria alfabetizada o número ainda mais escasso de leitores de romance, não parecerá exagero concluir que, na prática, apesar da abrangência pretendida pelo autor, o alcance do panfleto romanesco atingia apenas uma parcela ínfima da população: além de idealizar a força de trabalho de uma nação subdesenvolvida, Amado idealizava também o leitor e, assim, o alcance de sua obra²⁴.

Em relação à forte marca de sentimentalismo que se encontra em *Jubiabá*, a figura de Lindinalva é central, pois direciona repetida e oportunamente o roteiro de Baldo: o amor platônico do malandro pela filha desgarrada da burguesia decadente desloca, mais de uma vez, o andamento do enredo, mas sempre impulsionando o protagonista na direção animada pelo sentido geral da obra. Dois momentos parecem decisivos. No primeiro deles, quando Baldo se estabelecia enquanto grande pugilista, campeão baiano e com perspectiva de crescimento na carreira, a notícia do noivado de Lindinalva leva-o a uma monumental embriaguez escorneada

²⁴Antonio Candido aponta o quanto a Revolução de 30 foi capaz de catalisar uma série de avanços culturais germinados nos anos anteriores – entre eles, o aumento significativo do mercado editorial – mas que essas conquistas permaneceram restritas a uma minoria da população: “Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente, que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir” (CANDIDO, 1984, p. 27). De resto, o próprio Jorge Amado reconhece em seu livro de memórias o curto alcance não apenas de sua obra, mas de toda literatura que se produzia nos anos 30, muitas vezes, restrita ao próprio círculo de produção: “População literária pequena, produção editorial reduzida, todos os autores se conheciam, liam-se todos os livros. Penso que naqueles idos não passávamos de uns trezentos os indivíduos que se dedicavam às letras em todo o país” (AMADO, 1992, p. 25). Em síntese, a mensagem que supostamente deveria atingir a massa ficava circunscrita a não muito mais do que o pequeno círculo intelectual que procurava pensar os rumos do país.

às vésperas de uma luta decisiva: a derrota humilhante interrompe repentinamente a promissora carreira e obriga Baldo a abandonar a cidade com o orgulho ferido, incapaz de lidar com o vexame. Retirando-se para o interior do estado, é nessa passagem que o herói sentirá na pele a opressão sofrida pelos trabalhadores das plantações de fumo e das fábricas de charutos, vivência decisiva para seu amadurecimento.

No segundo momento, ainda mais marcante, Baldo reencontra Lindinalva no auge da decadência. Forçada a aderir à vida da prostituição após a falência do pai e a desonra do noivo que a engravidou e a abandonou, a moça encontra-se doente, à beira da morte, e roga a Baldo que crie seu filho pequeno, fruto bastardo da união interrompida. Como já dissemos, a responsabilidade da paternidade é um dado que, em paralelo à formação política, define o ponto de chegada de Baldo: “A aprendizagem definitiva do herói se dá no momento em que ele assume dois novos papéis: o de *pai* e o de *trabalhador regular*” (DUARTE, 1996, p. 103, grifos do autor). O amor de Balduíno por Lindinalva impulsiona-o na direção de sua formação proletária, obrigando-o a assumir o compromisso de pai pela adesão ao trabalho formal, ou seja, novamente, o exato destino do qual procurara fugir ao longo de toda sua trajetória.

O papel de Lindinalva, no percurso de Baldo, demonstra o quanto os elementos estritamente sentimentais adquirem peso decisivo no andamento da narrativa. Ora, se por um lado esse dado reforça, dentro daquela lógica melodramática, a empatia superficial do leitor com o destino de Baldo, por outro, em uma leitura mais cuidadosa, revela uma fissura no sentido político da obra: o ideal de desvelamento e acusação da estrutura social opressora, que permeia o propósito geral da narrativa, é afrouxado na medida em que o andamento do enredo encontra-se, aqui e ali, decisivamente dependente de motivações exclusivamente sentimentais do protagonista. Não se trata de afirmar que a verossimilhança interna do enredo seja prejudicada, mas sim que a lógica estruturante que mobiliza o sentido geral da obra, isto é, o caráter de denúncia da exploração capitalista pela ordem do trabalho, é afetado pelo exagero sentimental que compõe o miolo da própria estrutura narrativa: o mesmo elemento que fortalece a empatia afrouxa a coluna de sustentação da tese sociológica que move a composição da obra como um todo. Amado aposta com tamanha força no apelo sensível do leitor que acaba

por, em certa medida, desautorizar – ou pelo menos estremecer – o sentido político-pedagógico que lhe é tão caro.

Aparentemente, a estrutura montada a partir da soma de procedimentos típicos da tradição folhetinesca e das intenções panfletárias do autor não casa; pelo menos, não perfeitamente. Isso não significa que *Jubiabá* não se sustente enquanto um todo significativo, mas sim que deixa entrever, em uma leitura mais atenta, as fissuras de sua própria lógica composicional. Essas fissuras foram relativamente pesadas pelo autor? A mistura um tanto esquisita entre marxismo e sentimentalismo faziam parte, conscientemente, da equação de romance proletário para o caso brasileiro? Difícil precisar. Parece mesmo mais produtivo apontar os procedimentos e tentar compreender suas implicações para o debate crítico. Uma visada no narrador de *Jubiabá* pode fornecer algumas pistas nesse sentido.

6 A POSIÇÃO DO NARRADOR DE *JUBIABÁ*: A SERVIÇO DO PROGRAMA ARTÍSTICO POLÍTICO-PEDAGÓGICO

Representar positivamente o oprimido enquanto protagonista de sua classe; documentar realisticamente a realidade miserável do proletariado explorado; falar às massas e ganhá-las enquanto público leitor – no sentido de transmitir uma leitura de mundo que denuncie a estrutura exploratória e aponte, panfletariamente, o caminho da superação dessa estrutura pela formação política na luta de classes; estabelecer a confluência entre procedimentos narrativos consagrados e a valoração da cultura popular. Esses objetivos parecem demandar uma inserção narrativa marcadamente ativa na obra. Ora, a ambição ideológica de Amado faz com que ele coloque em cena um narrador constantemente presente, sempre pronto a orientar os sentidos que animam o projeto do autor. É esse narrador intrometido – que se faz fortemente presente na narrativa – que orienta, em boa medida, a amarra que une os propósitos de Amado em *Jubiabá*.

Um momento específico parece dar conta do tipo de inserção que procuramos definir aqui, a saber, o narrador orientando explicitamente o caminho de leitura. No capítulo intitulado “Moleque”, no qual é contada a vida de Baldo como chefe do grupo de meninos de rua entre as ladeiras da cidade e os botecos frequentados por estivadores à beira do cais, dois acontecimentos apresentam ao protagonista os dados que serão indispensáveis à sua formação: a morte enquanto produto da exploração e a luta coletiva contra a condição de explorado. No primeiro deles, a imagem trágica do suicídio:

Alguns negros caíram na água. Voltaram com um corpo. Fora um preto velho, um daqueles raros pretos de carapinha branca, que se jogara ao mar. Antonio Balduino ficou pensando que ele entrara pelo caminho de casa, que ele também vinha ao cais todas as noites. Porém um estivador explicou:

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

Olhou pros outros, cuspiu com raiva:

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

Outro ajuntou:

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

Era um mulato magro. Um negro forte disse:

- Comem nossa carne e depois não querem roer os ossos. No tempo da escravidão, pelo menos, roíam os ossos...²⁵
 Souo um apito e eles foram voltando aos fardos e aos guindastes.
 Mas antes, alguém cobriu o rosto do velho com o velho paletó.
 E depois vieram mulheres e soluçaram. (AMADO, s/d, p. 59 – 60)

O narrador cola-se em Baldo e desvela ao leitor seus pensamentos diante da cena trágica. A busca do “caminho de casa” aponta para a lente mitológica do protagonista – aprendizado adquirido na atmosfera religiosa do morro e, sobretudo, nos ensinamentos de Pai Jubiabá, a ideia do mar enquanto redenção da existência sofrida do povo pobre. Mas o relato dos trabalhadores não deixa dúvidas: o suicídio era a única saída de Salustiano, desempregado por conta da idade que o incapacitava para o trabalho pesado, já não podia ganhar nem sequer o de comer. É a condição de miséria infligida aos trabalhadores que já não servem ao mercado o que os leva à fuga pela morte. E nem mesmo diante da tragédia a máquina pode deter-se por muito tempo: ao soar do apito, segue-se rapidamente a rotina de exploração, o ciclo se conserva indiferente às baixas.

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

Os homens do cais do porto pararam o trabalho em outra ocasião (...). Foi quando um homem trepou num caixão e começou a falar. Os outros cercaram-no, foram chegando todos para perto. Quando Antonio Balduino e seu grupo chegaram já o homem gritava apenas vivas a que a massa respondia:

- Viva!

Antonio Balduino e os do seu grupo gritavam com força:

- Viva!

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

O homem que estava em cima do caixão (...) jogou um punhado de papéis que foram disputados. Antonio Balduino pegou um que deu ao estivador Antonio Carçoço que era seu amigo. Foi quando alguém gritou:

- Lá vem a polícia...

²⁵A fala desse trabalhador ecoa curiosamente uma interessante imagem construída por Alencastro em sua já citada análise da reconfiguração histórica da exploração da mão de obra: “Enquanto o mercado de trabalho foi predominantemente alimentado pelo tráfico negreiro e pela imigração – enquanto a economia brasileira comia os trabalhadores crus – o poder político encontrava-se em face de trabalhadores mantidos em situação de infracidania. (...) A partir do momento em que a reprodução ampliada da força de trabalho se territorializa – quando a economia passa a comer trabalhadores cozidos – o discurso ideológico não pode mais evoluir intramuros (...)”. (ALENCASTRO, 1987, p. 20). Vemos aqui reproduzida a ideia de que a lógica econômica devora, em diferentes níveis, conforme o modelo produtivo, os trabalhadores, reforçando a chave de reificação da mão de obra que existe em ambos os textos. Na fala do personagem, entretanto, o momento da escravidão aparece quase que positivado diante da exploração do trabalho assalariado: pelo menos os ossos eram roídos; o trabalhador não era entregue à própria sorte (nada fortuita, claro está), à impossibilidade de outra saída que não o suicídio para fugir da fome. Em *Jubiabá*, a condição de exploração do trabalho formal é tão acentuada que, na voz do trabalhador, é tão ou mais malévola do que a própria escravidão: no sentido inverso, portanto, da leitura de Alencastro.

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

- Não pode! Não pode!

Antonio Balduino também gritava “não pode”! E esta era mesmo a coisa de que ele mais gostava. Afinal levaram o homenzinho, mas os outros guardavam os papéis jogados e aqueles que não tinham conseguido pegar um, tomavam o do companheiro emprestado. Era um grupo de mãos estendidas contra os soldados que levavam o orador. Um grupo de caras negras e fortes e as mãos estendidas lembravam um gesto de rebentar grilhetas. Vinham cantigas escravas da “Lanterna dos Afogados”. (AMADO, s/d, p. 60)

A figura do sujeito que incita a luta coletiva – um líder sindical ou coisa que o valha – aparece diante de Baldo pela primeira vez. O narrador desvenda a perspectiva não esclarecida do protagonista, visto que Baldo “não sabia o que estava vivendo mas gostava de viver”, e ria “porque também gostava de rir”: é o caráter indômito do rebelde oriundo da miséria que o narrador apresenta aos leitores, deixando claro que a formação do herói encontra-se, nesse ponto da narrativa, ainda distante de seu cume. Assim, nada indica que Baldo esteja ciente do conteúdo e das implicações do discurso que mobilizam os trabalhadores do cais. A promessa da “pátria nova em que todos tivessem pão e trabalho”, mensagem política que anima a obra, chega ao leitor em um momento em que a posição do personagem encontra-se deliberadamente filtrada pela lente do narrador. Em relação àquele, apenas a repetição quase mecânica do grito de contestação – “Não pode!” – diante da ação policial, grito esse também impulsionado pelo caráter inato de Balduino – “esta era mesmo a coisa de que ele mais gostava”. Fechando a cena, um momento de apelo cinematográfico aproxima o ato de resistência dos trabalhadores do cais à luta dos escravos do passado pela liberdade: as “caras negras e fortes”, o gesto de “rebentar grilhetas” e as “canções escravas” que emanam do bar próximo, tudo remetendo ao ciclo de exploração escravista²⁶, dando a ideia de que esse ciclo não acabou, apenas foi reinventado.

²⁶A referência à escravidão aparece constantemente ao longo da obra, e não apenas remetendo-se ao passado escravista do Brasil, mas também ao presente da narrativa, isto é, as primeiras décadas do século XX, sendo mesmo uma motivação para Baldo driblar o trabalho formal enquanto possível, impulsionando-o para a malandragem. Essa conclusão se apresenta para ele ainda na infância, quando presencia uma conversa entre moradores do Morro do Capa Negro acerca do fantasma do antigo dono daquelas terras que assombrava a região em busca de novos escravos para capar: “- Negro que ele capou era avô, bisavô de nós... Ele procura nós pensando que ainda somos escravos dele. / - Mas negro não é mais escravo... / - 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 Antonio Balduino ficou com a cabeça

Na sequência, o narrador afasta-se deliberadamente da ação para dar o parecer: “Quem sabe se não será pelo corpo de um suicida que o mar indicará a Antonio Balduíno o caminho de casa? Ou pela prisão de um homem que fala em pão e o gesto de outros que protestam?” (AMADO, s/d, p. 61). A inserção do narrador não poderia ser mais explícita. Aquilo que já aparecera a respeito do caráter e do ponto de vista de Baldo – sempre filtrado pelo olhar do próprio narrador – durante a ação, surge agora de uma posição afastada não somente do personagem, mas da narrativa em si. Nesse sentido, para além de cerrar o horizonte do protagonista, o narrador diminui também a perspectiva do leitor, como que oferecendo uma chave de leitura que reduz ao máximo o alcance interpretativo: a presença marcante dessa voz narrativa impele a leitura no sentido que lhe é caro, impondo o caráter ideológico da obra. Mesmo o ponto de chegada do romance, isto é, a formação de Baldo enquanto representante amadurecido da classe proletária torna-se previamente visível. Através desse procedimento, pouco (ou quase nada) permanece na sombra: o narrador conduz a narrativa com mão forte e ilumina explicitamente o que se deve apreender enquanto mensagem político-ideológica.

Ainda sobre o movimento de aproximação e afastamento do narrador em relação a Balduíno, um outro trecho, agora no polo oposto da narrativa, ou seja, quando o herói encontra-se próximo de sua formação, parece também sintomático do tamanho da ingerência do narrador. No capítulo “Primeiro dia da greve”, Baldo sente-se impelido a discursar em uma reunião de trabalhadores, motivado por outros que discursavam diante dele:

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

- Quem é?

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

Antonio Balduíno 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 trabalha. 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... (AMADO, s/d, p. 221 – 222)

erguida. Ele não ia ser escravo” (AMADO, s/d, p. 33). Não apenas na visão do jovem Baldo, mas também em boa parte da obra como um todo, a exploração capitalista da mão de obra livre é também uma espécie de escravidão.

Se na cena que comentamos anteriormente o narrador se afasta do personagem e apresenta o ponto de vista desse através do seu filtro, aqui, aproxima-se a tal ponto que ambas as visões – a do narrador e a do personagem – fundem-se no discurso indireto livre²⁷, desvendando uma fissura na forma. Duarte aponta o quanto esse movimento pode ser percebido no detalhe da prosa:

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

O deslize apontado por Duarte poderia ser de Baldo, não do narrador. Afinal, não é descabido afirmar que o próprio personagem incorra em uma escolha vocabular imprecisa. Mas há detalhes que escapam à análise de Duarte. Visto o trecho mais de perto, outros elementos reforçam o acerto do crítico. A começar pela fala não ser pontuada com travessão, ou seja, não se tratar de um discurso advindo diretamente da boca de Baldo. E mesmo a contaminação recíproca entre as duas vozes – novamente a do narrador e a do personagem – pode ser facilmente percebida. Em “Ele não está fazendo discurso, gente”, por exemplo, temos uma marcação de referência a Baldo no pronome “Ele”, indicando que essa oração pertence ao narrador. Após a vírgula, entretanto, o vocativo “gente” pertence ao personagem, a Baldo – o que pode ser reforçado pelo uso dessa estrutura nas falas diretas de Baldo que aparecem ao longo de toda narrativa, ou seja, é um registro típico do personagem. Também em “Perguntem ao Gordo se pensarem que é mentira”, temos novamente a voz de Baldo em meio a duas afirmações do narrador, aqui em orações distintas. Isto é, não é apenas no uso do verbo que se percebe o deslize narrativo.

Esse movimento do narrador de passar a palavra ao personagem não parece, portanto, esteticamente, bem resolvido e nessa fissura desvela-se a distância social entre as duas vozes:

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

²⁷O modelo de análise que procuramos seguir aqui se encontra em *Como funciona a ficção*, de James Wood, Cosac Naify, São Paulo, 2012.

trabalhadores. Com isso, os valores subjacentes a essa fala serão sempre aqueles consignados ao referido projeto. (DUARTE, 1996, p. 105)

Dito de outra forma, os ideais marxistas do narrador – que são os mesmos da inteligência que se encontra por trás da obra, isto é, o autor – contaminam o discurso do personagem na mesma medida em que a oralidade deste contamina o discurso daquele. Temos, assim, uma aproximação forçada de classes sociais distintas, o intelectual/artista pequeno burguês e o trabalhador braçal oriundo da miséria. Prevalece, evidentemente, o substrato ideológico da voz que sustenta a narrativa, ou seja, a do narrador, que faz sua visada política presente na figura do outro de classe.

Nos dois trechos de *Jubiabá* aqui comentados, ainda que por movimentos distintos – ora de afastamento e filtragem, ora de aproximação – percebemos a construção de um narrador que orienta constantemente o percurso de formação político-ideológica do personagem, bem como o sentido geral que anima a obra como um todo. Mais precisamente, quando essa formação se encontra inconclusa, a meio do caminho, o narrador filtra o ponto de vista do personagem para evidenciar seu potencial inato; já quando a formação encontra-se concluída ou em vias de conclusão, as lentes do narrador e do personagem se mesclam, transparecendo uma aproximação que privilegia os interesses daquele. Aparentemente, esse caminho de dar/tomar a palavra ao outro é característico dos propósitos de engajamento da obra:

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

Duarte procura apontar traços do ideal de obra engajada de Amado. Embora seja verdade que o caráter positivo da desalienação – ou a representação positiva dos oprimidos – tenha encontrado lugar de privilégio na obra amadiana dos anos 30, ela somente toma lugar através da postura paternalista marcadamente presente: existe mesmo o esforço de mediar a estrutura de composição de *Jubiabá* nessa direção, aproximando deliberadamente distintas posições de classe no intuito de

cumprir uma demanda de aliança que, pelo menos a princípio, era conveniente com a utopia de uma das partes.

Visto mais de perto, parece mesmo que as fissuras formais que se percebem nos movimentos do narrador são sintomáticas do tamanho das pretensões do autor engajado: ao tentar estabelecer, na narrativa, uma aproximação de classes conciliadora que não encontrava terreno fértil no processo social, Amado incorre em uma forma mal resolvida, paga o preço estético e dá testemunho do quanto esse ideal de conciliação era, no fundo, radicalmente hierarquizado, fortalecido pela ampla idealização da ponta mais fraca da corda. Dessa maneira, *Jubiabá* é um romance que oferece, na forma, um depoimento do alcance das fantasias de um setor da esquerda brasileira do ano de 1930.

Afastando a lente e forçando um tanto a nota, pode-se mesmo apontar uma analogia de conduta por parte dessa esquerda com o aparato centralista que garantia, justamente, a manutenção das relações de trabalho que a esquerda buscava superar²⁸. Na lógica composicional de *Jubiabá* – como na das demais obras de Amado nos anos 30 – o inimigo é a burguesia, fazendo com que os ideais de luta passem ao largo dos arranjos que esta estabelecera com o governo varguista após a territorialização da mão de obra. Ora, se é correta a leitura de que o “esteio ideológico da nova fase do mercado brasileiro” (ALENCASTRO, 1987, p. 20) foi fornecido pelo patriarcalismo da gestão Vargas, a via de combate à exploração do trabalho pela ótica de *Jubiabá* não é muito diversa: uma postura patriarcal ou paternalista que hierarquiza as posições sociais estabelece a intelectualidade enquanto mentora dos ideais da classe trabalhadora e idealiza essa classe conforme os ideais que animam a utopia de revolução social.

Parece certo fazer a ressalva de que, em meados dos anos 30, com o stalinismo a plenos pulmões, essa postura conciliadora de parte da esquerda parecia mais promissora e menos alienante do que vista de hoje. Ainda assim, ao não visualizar o acordo entre as classes dirigente e produtora do Brasil enquanto alvo da luta contra a manutenção da exploração capitalista, o ideal da esquerda reproduz no livro de Amado, alimentado pelo vanguardismo político-ideológico, uma postura paternalista em relação ao proletariado: o papel do povo oprimido no cenário

²⁸Aqui, novamente, o argumento que apresentamos é devedor do debate com o Professor Tiago Lopes Schiffner. Também assumimos, nesse caso, total responsabilidade pelos desdobramentos analíticos.

de disputa política segue sendo o de coadjuvante. E mesmo o leitor, nesse modelo de romance, tem seu horizonte estritamente diminuído. O controle está na mão do autor que, por meio de seu narrador altamente influente e soberano, dentro da lógica interna da obra, detém o poder de verdade.

7 CONCLUSÃO

Jorge Amado consagrou-se como um dos principais escritores do chamado Romance de 30, período marcante de nossa ficção. Dentro desse movimento que procurou mimetizar de forma realista o atraso do Brasil e debater as possibilidades de superação desse atraso, o autor voltou-se com força, bem como muitos de seus contemporâneos, para os caminhos de redenção da classe trabalhadora explorada. Foi por meio do romance proletário, modelo de romance que sistematizou o debate literário durante alguns anos da década, que Amado utilizou-se da arte enquanto ferramenta de transformação social.

Nesse projeto pessoal de romance proletário, *Jubiabá* ocupa uma posição específica, representando o momento em o escritor baiano procurou amalgamar procedimentos narrativos de origens distintas, elevando a figura do trabalhador oriundo da miséria ao status de herói representante de sua classe. Essa representação, entretanto, é largamente idealizada, bem como a participação do leitor na apreensão dos sentidos da obra: estrutura composicional que buscava dar cabo das demandas ideológicas do autor, transformando o livro em um grande panfleto político.

Por mais que tudo indique que as intenções de Amado fossem as de lutar por uma sociedade mais justa e menos opressora para a classe trabalhadora, valendo-se largamente do aparato teórico marxista, então, muito caro aos intelectuais da esquerda, o papel de controle do narrador de *Jubiabá* revela, em movimentos de afastamento, aproximação e filtragem, uma conciliação hierarquizada e paternalista de distintas classes sociais, em que a participação de cada uma delas encontra-se em desequilíbrio: o destino pródigo dos trabalhadores depende irremediavelmente da orientação ideológica do intelectual engajado.

Em última análise, esse intermédio paternalista, essa posição de guia detentor da sabedoria e da verdade replica justamente o método do Estado de garantir a manutenção da exploração da mão de obra apesar das transformações ocorridas na ordem produtiva. Ou seja, ao ignorar a aliança entre os grupos dirigentes, o ideal político-pedagógico que Amado mobiliza em *Jubiabá* atinge, com o intuito de alterar a organização do trabalho, o mesmo efeito alvejado por aqueles que procuravam conservar essa organização: manter a classe trabalhadora enquanto coadjuvante de seu próprio papel social e, assim, também enquanto

coadjuvante de seu próprio destino histórico. Nenhuma novidade em um país subdesenvolvido que, quando realizou movimentos de modernização, realizou-os, invariavelmente, pela via conservadora.

Nosso desejo é o de que essa última reflexão funcione aqui não enquanto ponto de chegada do trabalho, mas sim enquanto possibilidade de iluminar o horizonte de continuidade na investigação acerca das tensões existentes entre as formas de representação nos romances de Jorge Amado e os processos sociais que permearam a constituição dessas obras.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, L. F. de. A pré-Revolução de 30. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 18, p. 17 – 21, setembro 1987.
- AMADO, J. **Cacau**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ariel, 1934. (1ª edição, 1933).
- _____. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 294 p. (1ª edição, 1937).
- _____. Em Surdina. In: **Boletim de Ariel**, jan. 1934, (III, 4), p. 97 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.
- _____. **Jubiabá**. São Paulo: Martins, s/d. 249 p. (1ª edição, 1935).
- _____. **Mar morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 271 p. (1ª edição, 1936).
- _____. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 654 p.
- _____. **O pais do carnaval**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932. (1ª edição, 1931).
- _____. P.S. In: **Boletim de Ariel**, ago. (II, 11), p. 292 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.
- _____. Resposta de Jorge Amado. In: **Revista do Brasil**, 1940 (3ª fase, III, 22), p. 108 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.
- _____. S. Bernardo e a política literária. In: **Boletim de Ariel**, fev. 1935 (IV, 5), p. 134 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.
- _____. **Suor**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936. (1ª edição, 1934).44
- BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

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

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

COSTA, D. da. Os Corumbas. In: **Literatura**, 5 dez 1933 (I, 11), p. 4 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

DACANAL, J. H. **O romance de 30**. 3ª ed. Porto Alegre: Novo Século, 2001. 114 p.

DUARTE, E. de A. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996. 277 p.

FARIA, O. de. Jorge Amado e Amando Fontes. In: **Boletim de Ariel**, out. 1933 (III, 1), p. 7 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

FONTES, A. A entrega do Prêmio Felipe d'Oliveira. In: **Lanterna Verde**, maio 1934 (1), p. 112 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

_____. **Os Corumbas**. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 238 p. (1ª edição, 1933).

GIL, F. C. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. 148 p. (Coleção Memória das Letras, 1).

GUIMARÃES, A. P. A propósito de um romance: Cacau. In: **Boletim de Ariel**, ago. 1933 (II, 11), p. 288 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

JUREMA, A. Literaturas reacionárias e revolucionárias. In: **Boletim de Ariel**, maio 1934 (III, 8), p. 211 Apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

_____. S. Bernardo, de Graciliano Ramos. In: **Boletim de Ariel**, dez. 1934 (IV, 3), p. 68 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

MENDES, M. Nota sobre Cacau. In: **Boletim de Ariel**, set. 1933 (II, 12), p. 317 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

MENDES, O. Seara de romances. (p. 122) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

PEREIRA, L. M. Romance de tese e individualidade. In: **Gazeta de Notícias** (14 de outubro de 1934) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

_____. Seara de romances. (p. 84) apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

RAILLARD, A. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1990. 317 p.

RAMOS, G. Decadência do romance brasileiro. In: **Literatura**, set. 1946 (I, 1) pp. 20 – 21 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

_____. Decadência do romance brasileiro. In: **Literatura**, set. 1946 (I, 1), p. 21 apud BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006. 712 p.

_____. **São Bernardo**. 67ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. 224 p. (1ª edição, 1934).

SKIDMORE, T. E. **Uma história do Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1998. 356 p.

TÁTI, M. **Jorge Amado, vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. 180 p. (Coleção O Homem e a Obra, 1).

TV CULTURA. **Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro Angústia**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 03 de dezembro de 2014.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 224 p. (Coleção Cosac Naify Portátil, 6).