



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**LOYDE CARDOSO SANTOS**

**DOCUMENTO E POESIA: HOSTILIDADE E RESISTÊNCIA EM  
*JUBIABÁ, MAR MORTO E CAPITÃES DA AREIA***

**Brasília  
2020**

LOYDE CARDOSO SANTOS

**DOCUMENTO E POESIA: HOSTILIDADE E RESISTÊNCIA  
EM *JUBIABÁ, MAR MORTO E CAPITÃES DA AREIA***

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dra. Adriana de Fátima  
Alexandrino Lima Barbosa

Brasília  
2020

CL923d Cardoso Santos, Loyde  
Documento e Poesia: hostilidade e resistência em  
Jubiabá, Mar Morto e Capitães da Areia / Loyde Cardoso  
Santos; orientador Adriana de Fátima Alexandrino Lima  
Barbosa. -- Brasília, 2020.  
105 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Poesia. 2. Documento. 3. Social. 4. Jorge Amado. 5.  
Interseccionalidade. I. de Fátima Alexandrino Lima Barbosa,  
Adriana, orient. II. Título.

# LOYDE CARDOSO SANTOS

## **Documento e Poesia: hostilidade e resistência em *Jubiabá, Mar Morto e Capitães da Areia***

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestra em Literatura e Práticas Sociais

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2020.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa  
Universidade de Brasília  
Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Ana Flávia Magalhães Pinto  
(HIS) Universidade de Brasília  
Examinadora Interna

---

Prof. Dra. Susana Souto Silva  
Universidade Federal de Alagoas  
Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Cintia Carla Moreira Schwantes  
Universidade de Brasília  
Suplente

*Para aqueles que reconhecem na poesia a práxis transformadora do ser e da sociedade.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, porque nele estão todas as minhas fontes.

À minha mãe e amiga, Ana, que sempre acreditou no meu potencial para a vida.

Às minhas queridas tias, Madá e Edileuza, que sempre estão dispostas a me ajudar quando preciso.

Especialmente, à querida professora Adriana, pela solidariedade e generosidade. Sua gentileza e seu modo de construir conhecimento são uma inspiração para mim.

Aos meus companheiros de trabalho, que me compreenderam e ajudaram de diversas formas.

Às amigas, Viviane e Aninha, que me doaram seu tempo, me ajudando a digitar parte deste trabalho, quando fui impedida de fazê-lo por questões de saúde. Jamais esquecerei.

Às professoras Susana Souto e Ana Flávia Magalhães Pinto pelas contribuições na banca de defesa. É uma honra poder contar com a presença dessas mulheres.

À amiga Carol, por sua rica companhia durante esses dois anos de estudos na pós-graduação.

E, por fim, ao grupo de pesquisa Literatura, Feminismos e Revolução por me receberem e me contagiarem com o entusiasmo pelos estudos feministas. Obrigada!

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente  
certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos  
seres [...]

Fernando Pessoa

## RESUMO

O livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, insere-se em um rol de obras concatenadas desse autor, as quais Antonio Candido afirmou se desdobrarem segundo a dialética do documento e da poesia. Em *Jubiabá*, assim como em *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, há um forte elemento poético e humano que coexiste com seu caráter social. Inscritas em um contexto marcado por um decisivo teor ideológico – no Romance de 30 – essas obras são, por muitas vezes, citadas por seu caráter doutrinário e documental. Porém, guardam em sua estrutura narrativa diversos elementos romanescos e épicos que indicam um tratamento mais amplo dos temas que apresentam, levando-nos para muito além de qualquer propósito doutrinário ou aspecto folhetinesco. A compreensão dessa relação dialética entre a obra e seu condicionamento social é um tema caro à crítica literária, e seu estudo, especificamente nesta obra, justifica-se tanto pela importância de compreender uma parte essencial da diversidade da própria literatura e da crítica brasileira, como também pela importância internacional conferida à obra de Jorge Amado. A relação entre representação, literatura e poder se erigiu nesse estudo como um fator fundamental da compreensão do fazer literário, ainda mais do relacionado à década de 30, e à composição de Jorge Amado, por seu caráter engajado socialmente. O aspecto documental, aquele relacionado à denúncia e crítica social, foi o que mais se mostrou passível de problematização.

Palavras-chave: Poesia. Documento. Social. Jorge Amado. Interseccionalidade.

## ABSTRACT

Jubiabá, by Jorge Amado, is part of a list of concatenated works by this author, which Antonio Candido claimed to unfold according to the dialectic of the document and poetry. In Jubiabá, as well as in *Dead Sea* and *Capitains of the Sands*, there is a strong poetic and human element that coexists with its social character. Inscribed in a context marked by a decisive ideological content - in the Romance of 30 - these works are often cited for their doctrinal and documental character. However, they keep in their narrative structure several romanesque and epic elements that indicate a broader treatment of the themes they present, taking us far beyond any doctrinal purpose or booklet aspect. Understanding this dialectical relationship between the work and its social conditioning is a valued theme to literary criticism, and its study, specifically in this work, is justified by the importance of understanding an essential part of the diversity of Brazilian literature and criticism, as well as also for the international importance given to the work of Jorge Amado. The relationship between representation, literature and power emerged in this study as a fundamental factor in the understanding of literary practice, even more than that related to the 1930s, and to Jorge Amado's composition, because its socially engaged character. The documentary aspect, that related to denunciation and social criticism, was the one that was most subject to be problematized.

Keywords: Poetry. Document. Social. Jorge Amado. Interseccionalidad.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1. LITERATURA, FOME DE ESPAÇO E ÂNSIA TOPOGRÁFICA: UM PAÍS QUE QUER SE (RE)CONHECER .....</b>         | <b>16</b>  |
| 1.1 Regionalismo e Perspectivas .....   | 21         |
| 1.2 Romance Proletário.....   | 26         |
| <b>CAPÍTULO 2. POESIA, ARTE, DOCUMENTO E HISTÓRIA .....</b>   | <b>31</b>  |
| 2.1 Lírica e Sociedade.....   | 32         |
| 2.2 Poesia x Prosa .....  | 35         |
| <b>CAPÍTULO 3. O CHOCALHAR DE SIRIS: RESISTÊNCIA E HOSTILIDADE EM UM ROMANCE PROLETÁRIO .....</b>                 | <b>39</b>  |
| 3.1. O mar dos Saveiros, O mar dos Transatlânticos .....  | 45         |
| <b>CAPÍTULO 4. A FIGURAÇÃO DO OUTRO: CIDADE RELIGIOSA, CIDADE COLONIAL, CIDADE NEGRA DA BAHIA .....</b>           | <b>55</b>  |
| 4.1. A figuração do negro na cidade colonial e religiosa da Bahia .....   | 61         |
| 4.2. Uma análise interseccional do <i>Outro</i> da Alteridade: o silêncio feminino no romance amadiano de 30..... | 69         |
| 4.2.1. Colonialidade e Poder: Impasse e artifício na representação de mulheres fortes .....                       | 80         |
| <b>CAPÍTULO 5. O PROJETO DE NAÇÃO AMADIANO: O CAMINHO DO MAR, UM SALTO PRA MORTE OU A LUTA .....</b>              | <b>89</b>  |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>99</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>   | <b>103</b> |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce de um profundo encantamento pela Literatura e pela Crítica Literária, que encontrou nas obras de Jorge Amado um terreno fértil para a apreciação e para o exercício de ambas, respectivamente. A partir da leitura de *Jubiabá* e da crítica feita por Antonio Candido à obra desse autor, em *Poesia Documento e História*<sup>1</sup>, abriu-se um mundo de possibilidades, como que uma imersão no mar daquele universo amadiano que deságua também em *Mar Morto* e *Capitães da Areia*.

Barthes (2007) afirma que tocar um texto, não somente com os olhos como faz o leitor, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significante e sua margem significada; e que entre uma e outra existe uma mudança de desejo:

Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra: o único comentário que poderia produzir um puro leitor, e que continuaria sendo tal, é o pasticho (como o indicaria o exemplo de Proust, amador de leituras e de pastichos). Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. (BARTHES, 2007, p.230)

Partindo da paixão e do encantamento enquanto leitora, assumo aqui a mudança de desejo pela obra, que flui para o objetivo de compreensão e desvendamento da forma. Seguindo as premissas explicitadas por Barthes, não pretendendo “traduzir” a obra, pois não há nada mais claro do que esta; mas busco produzir um certo sentido derivado de uma forma que é a obra (p. 221).

“O livro é um mundo. O crítico experimenta, diante do livro, as mesmas condições de fala que o escritor diante do mundo” (BARTHES, 2007. p. 224), e diante do mundo criado por Jorge Amado a partir da segunda metade da década de 30 é que vamos nos deparando com personagens, paisagens, histórias, tempos, que nos põem a par de uma realidade que tem muito a ver com a nossa. Antes de nos perdermos em um mundo, encontramos o nosso.

Para nos localizarmos nesse universo amadiano aqui estudado, composto por *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, iniciamos pelo contexto histórico-literário, com uma digressão pela formação da literatura brasileira, buscando situar as obras de Jorge Amado dentro do sistema literário que ganha forma no Brasil a partir da independência, quando se

---

<sup>1</sup> In: *Brigada Ligeira*, 2011.

desenvolve uma literatura empenhada que – de Macedo a Amado – mostra-se consciente de sua aplicação social e de sua responsabilidade na construção de nossa cultura; para isso os autores buscaram conhecer e retratar melhor o país em sua dimensão geográfica. Essa pesquisa geográfica teve no regionalismo sua principal manifestação. No entanto, Cândido (2017) faz uma distinção entre o regionalismo pós-romântico, que tendia a anular o aspecto humano; e o regionalismo dos românticos, que, conseguindo distinguir a qualidade respectiva do homem e da natureza, constitui umas das melhores direções de nossa evolução literária que veio ramificar-se no romance moderno, principalmente no galho nordestino. Primeiramente em uma perspectiva utópica até o início do século XX, e depois em uma perspectiva que reconhecia o subdesenvolvimento do país, já a partir da década de 30; nessa última fase, o regionalismo funcionou como consciência da crise, motivando o documentário e o empenho político, encontrando nas camadas exploradas da população um importante fator de arte. No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *Literatura, fome de espaço e ânsia topográfica: um país que quer se (re)conhecer*, procuramos explicitar esse aspecto da formação de nossa literatura, enquanto literatura empenhada no conhecimento e na construção de um país que “ainda se apalpa e estremece a cada momento com as surpresas do próprio corpo” (CANDIDO, 2017, p. 529).

No segundo capítulo – *Poesia, arte, documento e história* – partindo do texto de Antonio Candido sobre a obra de Jorge Amado em *Brigada Ligeira* (2011) fazemos um levantamento teórico sobre a relação entre poesia e documento, entre lírica e sociedade, entre poesia e prosa. Candido (2011) afirma que a obra de Jorge Amado se desdobra entre a dialética da poesia e do documento, em que o documento tenta levá-lo para o romance proletário, e a poesia arrasta-o para um tratamento mais intemporal da matéria narrada. Deste modo, buscamos, neste capítulo, em autores como Aristóteles, Adorno, Cândido e Lukács, uma base para a compreensão do texto empenhado socialmente, como é o de Jorge Amado, sem desprendê-lo de seu caráter lírico.

Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (2006), preconiza que a integridade da obra não nos permite adotar somente uma visão que privilegie os aspectos da realidade (ou sociais) da obra, nem tão pouco uma visão que coloque as operações formais sobre os demais condicionamentos do texto (sobretudo o social). Só podemos entender a obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Candido reforça que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária, e que esta:

repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de

realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo. (CANDIDO, 2006, p. 177)

A partir do terceiro capítulo buscamos analisar criticamente a obra *Jubiabá* que, inscrita em seu tempo como uma grande obra da literatura, ainda hoje nos comunica sobre o que veio a ser o destino da literatura brasileira e o que pode vir a ser o destino do país. Publicado em 1935, este livro se insere em um universo criado por Jorge Amado na segunda metade da década de 30, composto também por *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, compartilhando personagens, locais e situações. Por isso, a análise que fizemos de *Jubiabá* está ligada, em diversos momentos – principalmente nos capítulos 4 e 5 – aos outros dois livros.

Como dito anteriormente, este trabalho nasceu do fascínio pela crítica feita por Antonio Candido em *Poesia Documento e História*, no qual o autor trata de uma das questões primordiais dos estudos literários: a compreensão da relação dialética entre a obra e seu condicionamento social, ou a distinção entre arte e documento. É a partir dessa distinção teórica, pois fundamentada não só em Antonio Candido, mas em Lukács, Adorno, dentre outros, que nos propusemos a analisar o romance.

Assim sendo, no Capítulo 3 – *O Chocalhar de siris: hostilidade e resistência em um romance proletário* – procedemos à análise literária do livro que se insere em um rol de obras concatenadas de Jorge Amado, as quais Antonio Candido (2004) afirmou se desdobrarem segundo a dialética do documento e da poesia. Nas obras aqui estudadas, assim como em outras grandes obras de Amado, há um forte elemento poético e humano que coexiste com seu caráter social. Inscritas em um contexto marcado por um decisivo teor ideológico – no Romance de 30 – essas obras são, por muitas vezes, citadas por seu caráter doutrinário do comunismo. Porém, guardam em sua estrutura narrativa diversos elementos romanescos e épicos que indicam um tratamento mais amplo dos temas que apresentam, levando-nos para muito além de qualquer propósito doutrinário ou aspecto folhetinesco.

O espírito lírico que emerge da obra é uma forma de reação à coisificação do mundo (ADORNO, 2003, p.69). O núcleo da análise consiste, então, em averiguar fatores imanentes ao texto que contribuem para constituição de estrutura tão peculiar, que vai do documento à poesia; e saber como uma pedagogia da revolução, de uma obra imersa em referências políticas e sociais dá lugar à lírica humanizadora que conhecemos em *Jubiabá*.

Essa análise nos levou à compreensão de uma importante estrutura na relação entre o personagem principal de *Jubiabá*, Baldo, e dois personagens secundários, porém essenciais para o desenvolvimento da ação no romance: Maria Clara e Anão Viriato. Da observação sobre o funcionamento dessa estrutura totalmente baseada no lirismo, nos deparamos com um incômodo referente ao silenciamento da personagem feminina. O silêncio de Maria Clara, enquanto aspecto não de sua personalidade, mas de sua existência textual, nos guiou a uma indagação sobre a situação do sujeito subalterno na literatura amadiana em questão, abarcando tanto a situação da mulher como das pessoas negras. A partir desse incômodo, vimos que era necessário implementar um aporte epistêmico que fosse além do saber eurocentrado ao qual estamos, por vezes, condicionados a recorrer. De modo que buscamos ler Jorge Amado por um ponto de vista situado – oposto ao olhar hegemônico e eurocêntrico que vemos ser reproduzidos na crítica literária:

Então, por que não abandonar as reproduções de um imperialismo que massacra não só os povos do continente, mas de muitas outras partes do mundo e reafirmar a particularidade da nossa experiência na AMÉRICA como um todo, sem nunca perder a consciência da nossa dívida e dos profundos laços que temos com a África? (GONZALEZ, 1988, p.79)

No capítulo 4 – intitulado *A figuração do outro: cidade religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia* – aceitando o convite feito por Lélia Gonzalez (1988), de que deixemos as reproduções do imperialismo e afirmemos a particularidade de nossa experiência na América, é que tecemos essa crítica a respeito da representação do sujeito subalterno em um país fortemente racista e machista; utilizando também a ferramenta analítica da interseccionalidade, que, conforme afirma Akotirene (2019, p. 33), permite a “críticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna de onde saem”. Gayatri Spivak, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Rita Segato nos dão o aporte necessário para esse empreendimento no que diz respeito à interseccionalidade entre gênero e raça, e mesmo nas questões suscitadas da relação entre gênero, poder e colonialidade.

Abdias Nascimento e Guerreiro Ramos também se tornaram essenciais à compreensão da questão de representação da população negra nos romances abordados neste trabalho, por apresentarem um ponto de vista situado sobre a questão da convenção artística – o que se deve muito ao lugar que eles ocupam enquanto homens negros. Para eles, quando se trata da representação artística do negro, nem a simpatia nem a solidariedade são suficientes, nem mesmo como estilo e convenção. De acordo com esses autores, as deformidades na

representação dessa população são na verdade parte da violência sofrida pelo povo negro.

Por fim, retomando a estrutura lírica formada por Baldo, Maria Clara e Anão Viriato, no quinto e último capítulo deste trabalho – *O projeto de nação amadiano: o caminho do mar, um salto pra morte ou a luta* – analisamos como Anão Viriato agrega o pessimismo e esmorecimento presentes no plano ideológico ao elemento poético do romance. Esse pessimismo ideológico que vimos ser o grande mote do romance de 30 – claramente reconhecível também no tratamento estético dado às vidas miseráveis que sucumbem à pobreza e ao subdesenvolvimento – substanciou-se na incorporação das figuras marginais, a quem Bueno (2006) chamou de “o outro”, e foi uma conquista diretamente relacionada ao interesse daquela geração pela figura do fracassado.

Mario de Andrade viu no fracassado um elemento ligado à identidade nacional, mas como um vetor da desistência, como um sintoma de que o homem brasileiro já está às portas de desistir de si mesmo. Enquanto Luís Bueno (2006) viu tratar-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar a situação de subdesenvolvimento do país e incorporar o fracasso ao invés de escapular para o plano estético.

Assumindo e encarando a visão pós-utópica comum aos romancistas de 30, através de fracassados como Anão Viriato, de *Jubiabá*, e Sem Pernas, de *Capitães da Areia*, Jorge Amado propõe uma nova identidade nacional, que ao contrário daquela evidenciada por Florestan Fernandes em seus estudos sobre *A Revolução Burguesa no Brasil* – elitizada e sustentada com base em interesses egoísticos e particulares – reivindica a dimensão humana e social do desenvolvimento da nação, que se faz sentir fortemente através de sua poesia.

Ninguém pode pois escrever sem tomar apaixonadamente partido (qualquer que seja o distanciamento aparente de sua mensagem) sobre *tudo o que vai bem ou vai mal no mundo*; as infelicidades e as felicidades humanas, o que elas despertam em nós, indignações, julgamentos, aceitações, sonhos, desejos, angústias, tudo isso é a matéria única dos signos, mas esse poder que nos parece primeiramente inexprimível, de tal forma é primeiro, esse poder é imediatamente apenas o nomeado. (BARTHES, 2006, p. 21)

Assim como a literatura brasileira toma forma e se fortalece com um caráter empenhado na formação de uma sociedade independente e grandiosa, Jorge Amado é também um importante representante desse empenho. Sua literatura engajada produz uma representação positiva dos oprimidos, e deles toma partido, não sem os prejuízos dessa decisão, mas ainda assim logra êxito em diversos momentos. Desse mesmo modo, o que escrevemos aqui é um trabalho de pesquisa e de crítica totalmente empenhado na construção de um saber e de um fazer voltados contra a degradação do ser humano, e a favor de uma

nova expressão da sociedade, seja na forma romanesca seja em realidade. Este trabalho é escrito a partir do embate dialético da poesia e do documento, e também escrito como resistência à hostilidade, porque acredita que, em um mundo totalmente barbarizado e embrutecido, a educação, os diversos saberes, a literatura e a poesia são atividades propulsoras de mudanças essenciais para a história.

## CAPÍTULO 1. LITERATURA, FOME DE ESPAÇO E ÂNSIA TOPOGRÁFICA: UM PAÍS QUE QUER SE (RE)CONHECER

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*.

Antonio Candido, *O direito à Literatura*

Em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (2017), Candido disserta sobre os períodos decisivos na história da literatura no Brasil enquanto sistema literário e não só manifestação literária. Adotando uma perspectiva histórica para seu estudo, o autor chega ao aparecimento da ficção no período Romântico; este é o momento que muito importa à nossa pesquisa, pois explica como o regionalismo surge, a partir da tendência nacionalista do período, e acompanha seus desdobramentos no tempo, dando-nos indicações preciosas para o entendimento dessa corrente literária que culminará na geração de 30.

Ao falar sobre a ficção como gênero mais adequado às necessidades expressivas do século XIX, Candido ressalta que seu triunfo no Romantismo não é fortuito. Por ser um gênero mais ou menos equidistante tanto da pesquisa lírica quanto da pesquisa da realidade, a ficção se coloca como um elo entre os dois, mas não um elo fixo, uma vez que pode mover-se entre um e outro:

O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de poesia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente, uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. (CANDIDO, 2017, p. 429)

Além dos motivos de natureza artística, citados acima, outros fatores que também influenciaram a elevação da ficção como gênero romântico foram, em primeiro lugar, a ampliação do público leitor que se deu a partir de uma maior participação cultural do povo, depois dos movimentos democráticos e, em segundo lugar, a vocação histórica e sociológica do Romantismo. Veremos adiante que esses fatores se renovarão, perpetuando-se por ainda um tempo na sociedade brasileira, que demorou a inserir sua população na cultura letrada e, quando o fez precisou recorrer aos “estudos sociológicos” como para se reconhecer.

Sobre a vocação histórica e sociológica do Romantismo, Candido (2017) afirma que o estudo sobre o comportamento humano, das sucessões históricas e dos grupos sociais não

caberiam na epopeia ou na poesia, tendo-se tornado seara própria do romance. Ele compara então o deslumbramento com que Balzac descobriu a interdependência dos indivíduos e dos grupos na sociedade àquele sentido por Comte ao descobrir as leis de coexistência e evolução desta mesma sociedade, uma vez que o impulso “sociológico” alimentava não só o romance, mas todo o espírito histórico do século.

Segundo Candido (2017), o eixo estruturante do romance oitocentista é a verossimilhança, que consiste no ajustamento ideal entre a forma e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento desse eixo se deu através da poesia; enquanto mais tarde, no Naturalismo, se deu na direção da ciência e do jornalismo, sempre tentando, nos dois casos, manter o esteio da verossimilhança, e sugerir uma certa causalidade nos atos e pensamentos dos personagens; determinismo existente tanto no viés científico (dos naturalistas) quanto no viés histórico (dos românticos). Assim sendo, sempre que o romance resistiu à poesia ele encaminhou-se para a descrição e estudo das relações humanas em sociedade.

Para o autor, no Brasil, o romance romântico elaborou a realidade “graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o nacionalismo literário” (2017, p. 431), que consistiu basicamente em escrever sobre coisas locais, como a descrição de lugares, fatos, pessoas e costumes do Brasil – elo que une, no Romantismo, desde Memórias de um Sargento de Milícias a Inocência. Este não era só um recurso estético, mas sim um projeto nacionalista que fez do romance uma verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. Candido indica o nacionalismo-romântico mais como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível que, a seu ver, foi poucas vezes atingida. A princípio, composta basicamente por enredo e tipos (ora evidenciando-se um ora outro) ao que se vai juntando a consciência cada vez mais apurada do quadro geográfico e social.

O romance brasileiro nasceu, então, regionalista e de costumes, tendendo para a descrição dos tipos humanos e das formas de vida social nas cidades e nos campos. Dependendo do espaço em que se desenvolvia a narrativa, a matéria romanesca se dividia em três graus: cidade, campo e selva (vida urbana, vida rural e vida primitiva). A partir daí, Candido evidencia o caráter de exploração e levantamento que torna a ficção romântica tão importante para a tomada de consciência da realidade brasileira, principalmente no aspecto geográfico, tornando literárias as regiões do país:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-

se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (2017, p. 433)

Essa vocação ecológica vai se manifestar na conquista progressiva de território geográfico. No entanto, o romance, que fazia o levantamento geográfico do país, documentava também a rarefação da densidade espiritual no plano literário, em detrimento dos aspectos regionais, que causavam estranhamento e exotismo:

Em um país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance, valendo por uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social, é ao mesmo tempo documento eloquente da rarefação espiritual. Balzac, por exemplo, podia, sem sair de Paris, percorrer uma gama extensa de grupos, profissões, camadas, longamente amadurecidos, cuja interação vinha enriquecer, no plano do comportamento, aquelas opções e alternativas, já referidas, que são a própria carne da ficção de alto nível. No Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor. Exotismo do Ceará para o homem do sul; exotismo da própria Itaboraí para os leitores cariocas de Macedo. (CANDIDO, 2017, p. 434)

O autor ressalta que o desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra a consciência de nossa literatura sobre a sua aplicação social e sobre sua responsabilidade na construção de nossa cultura. Essa consciência imprime o realismo expresso pela descrição das paisagens, dos tipos humanos e dos costumes. Realismo esse que, segundo o crítico, não é inferior ao dos naturalistas ou dos modernos, tão marcados pelo Romantismo.

Para Candido o regionalismo fora a expressão por excelência do nacionalismo dos românticos, mas há que se fazer algumas diferenciações deste para com aquele que veio se designar, mais tarde, por “literatura sertaneja”, da qual são representantes Afonso Arinos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, dentre outros. Os românticos tomaram a região como quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos e em que, a despeito do pitoresco, os personagens existiam independentemente das peculiaridades regionais:

Já o regionalismo pós romântico dos citados escritores tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para o deleite estético do homem da cidade. [...]  
[...] O regionalismo dos românticos, ao contrário, distinguindo a qualidade respectiva do homem e da paisagem, constitui, na sua linha tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepôr-se aos seus problemas específicos. (CANDIDO, 2017, p. 528)

Vemos que Antonio Candido (2017) distingue esses dois regionalismos, e indica que o

dos românticos, fazendo a distinção entre as qualidades de homens e paisagens, constitui umas das melhores direções da nossa evolução literária, vindo ramificar-se no romance moderno, sobretudo no galho nordestino. Bernardo Guimarães, Alencar, Taunay e Franklin Távora, são os escritores apontados por Cândido como os responsáveis pela proeminência do regionalismo puro e fecundo dessa época. Mas, é benéfico a esse estudo nos determos em uma última análise que o crítico faz sobre a obra de Franklin Távora.

Ao tratar da obra de Távora, Cândido faz uma importante observação a respeito de seu regionalismo enquanto programa e critério estético dentro de uma perspectiva não só cultural, mas política do país. O crítico ressalta que, no Brasil, a unidade política pôde dissimular a diversidade que presidiu a formação e o desenvolvimento da nossa cultura, uma vez que o processo de colonização não se deu de forma homogênea, mas em núcleos separados, e até isolados entre si, de modo que o desenvolvimento econômico e social das diversas regiões foi bastante heterogêneo.

O Nacionalismo romântico, então, se transformou, em terras nordestinas, em um regionalismo literário sem precedentes, bem ilustrado no romance de Franklin Távora. Junto a este, os demais escritores nordestinos desenvolveram uma virulência crítica com relação às instituições sociais e políticas que contribuiu para desenvolver o movimento crítico da década de 1870, com a famosa Escola do Recife<sup>2</sup>, e que levou essa tendência no tempo por todo o pós-Romantismo, pelo romance nordestino, e até chegar a Gilberto Freyre.

Cândido (2017) cita o prefácio de “O Cabeleira”, em que Távora defende a distinção entre literatura do Sul e a do Norte, pois as regiões podem ser irmãs, mas ainda são duas, e não uma. Cada uma tendo suas aspirações e interesses, e que não têm de ter, se já não tivessem, sua própria política. Esse pensamento de Franklin Távora era, obviamente, já um desvio daquela unidade nacional imaginada da teoria romântica tanto no aspecto literário quanto no aspecto político, fazendo dele o primeiro “romancista do Nordeste”, abrindo caminho para uma linhagem ilustre, como diz Cândido, culminada pela geração de 1930 que viria mais de meio século depois de suas tentativas, sendo reforçadas no meio desse tempo por “Os Sertões” (1902) de Euclides da Cunha.

---

<sup>2</sup> Movimento de caráter sociológico e cultural nascido nas dependências da Faculdade de Direito do Recife a partir de 1870. Contribuiu para a confecção intelectual brasileira nos temas da sociologia, da antropologia, crítica literária e estética. Seus postulados foram a valorização da mestiçagem no Brasil, resultado do cruzamento de raças; a valorização do homem brasileiro e a investigação do caráter nacional, sempre em debate com correntes teóricas europeias como o positivismo e o evolucionismo.

## 1.1 Regionalismo e Perspectivas

Ao nos apresentar a formação da literatura brasileira enquanto sistema literário, formado pela corrida, às vezes simultânea, às vezes intercalada, de autores em uma carreira pela construção de um corpus literário consecutivo, constituído por herança, passando de autor a autor, de camada em camada do *topos* literário brasileiro, tendo como pico a obra de Machado de Assis (mas que não está isolada dos seus antecessores), Candido evidencia que a vista dessa caminhada histórica e literária passa por mudanças de perspectiva, embora a paisagem seja a mesma: o Brasil.

Em seu texto *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989), o crítico analisa essa mudança de perspectiva que já se pode pressentir do estudo sobre a ficção romântica e da eleição do regionalismo como expressão do nacionalismo típico desse momento na *Formação da Literatura Brasileira*, pois, como vimos, o estudo topográfico em que consistiam os esforços dos autores brasileiros em conhecer e pintar um Brasil grandioso por natureza e exótico caminhou para o regionalismo que já dava sinais de uma análise política com a obra de Franklin Távora, que só anunciava os novos rumos pelos quais se lançariam os olhares do escritores brasileiros, passando pelos *Sertões* de Euclides da Cunha até chegar aos escritores do nordeste.

Nesse ensaio, Antonio Candido trata da disparidade de perspectiva ocorrida entre o século XIX e o início do século XX no que diz respeito à visão que os intelectuais tinham do país. Até a década de 30 do século XX, o que se tinha era uma visão de país novo, como plenas possibilidades de um futuro grandioso, que apenas ainda não tivera tempo de realizar o seu potencial. A partir dessa década, houve então uma mudança de perspectiva, passando a predominar a visão de país subdesenvolvido, atrofiado pela pobreza.

A primeira perspectiva foi central no desenvolvimento do nacionalismo romântico enquanto projeto político e estético, como já pudemos analisar. Assim, Candido afirma que nesse momento:

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p.140)

Segundo o autor, a contaminação eufórica entre a terra e a pátria – considerando que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira – foi um dos pressupostos latentes da literatura latino-americana no Romantismo. Essa perspectiva, no entanto, como já assinalado acima, foi interrompida por um novo olhar,

consciente do atraso e da pobreza, que procurou evidenciar a realidade do subdesenvolvimento. Enquanto o primeiro olhar partia de um ideal de independência e de construção de uma nação nova, com grandes possibilidades futuras, mas caminhava para o puro engajamento estético, o novo olhar não poderia ser assim passivo: “Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (CANDIDO, 1989, p.141).

Candido relaciona as condições materiais de divulgação e produção de literatura na América Latina que esbarravam principalmente no analfabetismo e na incultura. Esses problemas influenciavam não só na divulgação da literatura, que ficava limitada a um número restrito de leitores dentre um número restrito de alfabetizados, como também no ambiente literário, que não podia acolher os autores, e esses se voltavam para a Europa, criando uma literatura dissociada de sua terra e dependente culturalmente das metrópoles, como se lá vivesse o seu público ideal. Essa situação de retardo e subdesenvolvimento na América Latina era uma moeda de dois lados: no primeiro, estimulava a cópia servil de tudo que era moda nos países adiantados; no segundo, propunha o que havia de mais peculiar na realidade local, criando um regionalismo que insinuava parecer afirmação nacional, mas que na verdade era um modo insuspeito de oferecer o exotismo que satisfazia à curiosidade europeia. Nas palavras de Candido: “forma aguda de dependência na independência”. (1989, p.156)

A imitação servil dos temas, estilos e atitudes literárias, exemplificados por Candido através da Academia Brasileira de Letras, uma imitação grosseira da academia francesa; assim como esse regionalismo exótico, que equipara o sofrimento do homem do campo ao exotismo de mamões e abacaxis são tendências que nascem da mesma situação de retardo e subdesenvolvimento, e revelam um problema ideológico com fulcro no colonialismo:

Talvez não sejam menos grosseiras, do lado oposto, certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis. Essa atitude pode não apenas equivaler à primeira, mas combina-se a ela, pois redundando em fornecer a um leitor urbano europeu, ou europeizado artificialmente, a realidade quase turística que lhe agradaria ver na América. Sem o perceber, o nativismo mais sincero arrisca tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e conseqüente dependência. (CANDIDO, 1989, p. 156)

A ficção regionalista surge então como consequência da atuação que as condições econômicas e sociais exercem sobre a escolha dos temas, desenvolvendo-se como força estimulante na literatura da América Latina. Como afirma Candido:

As áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso)

invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação. (CANDIDO, 1989, p. 157)

O teórico ressalta a importância do regionalismo enquanto etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Por isso, na América Latina ele (o regionalismo) foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência amena de atraso, dando lugar, sobretudo, ao pitoresco decorativo, funcionou como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao cenário da literatura, tal qual nos primeiros momentos do Romantismo; e na fase de consciência do subdesenvolvimento, funcionou como consciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e o empenho político.

De acordo com Candido (1989), as décadas de 1930 e 1940 corresponderam à fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, em que tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”. Para o crítico a principal característica dessa fase é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista, pois “enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (CANDIDO, 1989, p.159).

Semelhantemente, Luís Bueno (2006) em seu estudo historiográfico sobre o romance de trinta faz uma avaliação do lugar dessa corrente literária em relação ao modernismo de 22. Sua análise acompanha principalmente a proposta de João Luiz Lafetá, que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista, harmonizando a diferença entre os dois a partir da ideia de que todo movimento estético possui um projeto estético e um projeto ideológico: no caso do modernismo brasileiro teria havido uma maior ênfase do projeto estético durante a década de 20, e uma maior ênfase do projeto ideológico nos anos 30. E para ajudar a esclarecer esse afastamento, Bueno lança mão dos termos “utópico”, referindo-se à geração de 22, e “pós-utópico”, para a geração 30.

Ao aplicar esses termos, Bueno (2006) faz referência a Haroldo de Campos, que em um estudo de 1984 aplica ao caso brasileiro a ideia de que todo movimento de vanguarda só pode existir afinado a algum tipo de utopia que também chamou de princípio-esperança<sup>3</sup> (pois voltado para o futuro), e que a esse momento se sucede um outro, de fechamento político, no qual o princípio-esperança dá lugar ao princípio-realidade, totalmente fundamentado no

---

<sup>3</sup> Haroldo de Campos utiliza o termo criado por Ernest Bloch em seu livro *O Princípio Esperança* (1954). Ver também Bueno (2006), p. 67.

presente.

O estudioso, então, utiliza esses termos para explicar o que aconteceu na transição entre as gerações de 22 e de 30. Ele relata como o projeto modernista nasceu em São Paulo, onde o desenvolvimento industrial alimentava a esperança de que a modernização do país, quando alcançasse outras regiões, poderia tirar da marginalidade as massas miseráveis:

Esse tipo de utopia é possível numa mentalidade que percebe o Brasil ainda como país novo – para retomar os termos empregados por Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”. Em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam mais ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. (BUENO, 2006, p.68)

Somada a essa frustração a mentalidade antiliberal do pós Primeira Guerra, a visão de país novo envelhece e dá lugar àquela pré-consciência de subdesenvolvimento, ou seja, ao início da percepção de que não é possível modificar o presente sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais, tornando-se inviável a aderência a qualquer projeto utópico. E é nesse sentido que Bueno afirma ser o romance de 30 uma arte pós-utópica. Para ele, “Do novo romance que surgiria da década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização”. (BUENO, 2015, p.69)

Luís Bueno (2006) apresenta como figura síntese da mentalidade pós-utópica o “fracassado”, diagnosticado primeiramente por Mário de Andrade como um elemento hegemônico do romance de 30, e que pode ser relacionada a uma ideia de identidade nacional. Porém, na hipótese de Mario, baseada em sua própria visão de nacionalidade, o fracassado funciona como um vetor da desistência, como um sintoma de que o homem brasileiro já está às portas de desistir de si mesmo. No entanto, para Bueno, assim como não se pode falar em otimismo ingênuo no romance de 30, também não se pode atribuir a exploração artística do fracassado à desistência:

Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nos problemas do presente. (BUENO, 2006, p.77)

Esse interesse pelo fracassado foi o responsável por uma importante característica da geração de 30: a incorporação das figuras marginais, a quem Bueno chamou de “o outro”. Os

romancistas de 30 queriam mostrar o Brasil diverso, criando a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades (BUENO, 2006, p.80), ao contrário da proposta de Vargas que era criar um modelo oficial de unidade nacional que apagaria as diferenças para obter um modelo uno de nação.

Antonio Candido (2011), em seu ensaio *Poesia Documento e História*, também aborda o tema da incorporação do outro, do proletário, do homem do campo na literatura. Para o crítico, os romancistas dessa geração, de certo modo, ao optarem pela perspectiva de mostrar a realidade das mais diversas regiões do Brasil, inauguraram o romance brasileiro, quando tentavam resolver a grande contradição da nossa cultura: a oposição entre litoral e interior. O próprio Antonio Candido ressalta que essa oposição diz mais respeito aos modos de existência e desigualdades, do que a regiões geográficas. Para ele, não se poderá falar em civilização brasileira enquanto essa dualidade cultural não for resolvida; e esta tende a ser resolvida econômica e socialmente quando as grandes massas da nossa população forem integradas à vida moderna.

De acordo com este autor, a literatura adiantou-se aos políticos, economistas e educadores quanto a esta questão, pois fez lembrar, ainda que tímida e inconscientemente, o homem rural, mesmo que explorando-o como motivo de arte de modo exótico e pitoresco nas diferentes fases do regionalismo. Porém, com o desenvolvimento industrial, com a integração do homem rural pela engrenagem latifundiária, e com a ampliação do proletário urbano, a imagem lírica e pitoresca do homem do campo não podia acompanhar a marcha do problema social; transformações que colocaram em novos termos a relação do escritor com o homem rural:

O movimento de reivindicação e a onda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, e a massa começou a ser tomada como *fator* de arte, os escritores procurando opor à literatura e à mentalidade litorâneas a verdade, a poesia, o sentido humano da massa rural e proletária, esta um prolongamento urbano do pária sertanejo. Dentro da sua linha própria de desenvolvimento interno, o romance correu paralelo, interagindo com a evolução social, recebendo as suas repercussões. (CANDIDO, 2011, p. 42)

Neste contexto, o romance do Nordeste surgiu um pouco antes de 1930, e serviu como base para o que viria depois, e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como um movimento que buscava integrar ao patrimônio da nossa cultura a sensibilidade e a existência do povo, não mais tomado como objeto, um tema artístico, mas como realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte. Ainda de acordo com Antonio Candido (2011), esse movimento representava a descoberta e valorização do povo, ligando-o ao nosso patrimônio estético e ético, resultando em um

magnífico trabalho de preparo para o aspecto político, pelo qual esperamos até hoje.

Candido (2011) ressalta que a força do romance moderno consiste em que esta viu na massa, não o assunto, mas a realidade criadora; fonte, e não motivo de arte. De modo que:

Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima criou, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiram a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. (CANDIDO, 2011, p. 44)

Um fator importante levantado por Cândido nesse texto é que, com a inserção do povo não como objeto de contemplação estética, mas como realidade viva, criadora de poesia e de ação, a arte, a literatura, tocava o ponto vivo de sua missão no Brasil. Como vimos acima, a literatura brasileira tem se mostrado empenhada em seus diversos momentos, com maiores e menores êxitos. A arte, como diz Candido (2011), tem sempre um papel a desempenhar, e é feliz quando consegue fazê-lo.

## 1.2. Romance Proletário

O professor Eduardo de Assis Duarte (1996), em seu estudo sobre a primeira fase da obra de Jorge Amado, fala sobre a importância da revolução soviética para a construção intelectual no Brasil e no mundo a partir de 1917. Entrava em voga o projeto político somado ao projeto literário, que, como vimos, no Brasil, possui uma raiz engajada no objetivo de construir uma obra empenhada no processo de transformação da sociedade a partir de um romance que se propunha a dar a conhecer o país, sua natureza, povo, potencialidades e problemas:

A revolução soviética estabelece um divisor de águas a partir do qual se constrói um dos maiores fenômenos intelectuais do século, consubstanciado no engajamento entusiasta dos *compagnons de route* – escritores e artistas empenhados na utopia da sociedade livre e igualitária. A arte desses amigos da revolução se partidária e ganha um sentido transitivo: quer “falar às massas” e “formar consciências”, dramatizar a vida dos que estão submetidos ao capitalismo e “mostrar o caminho” que leva à sua superação. O proletariado insurgente faz reaparecer o heroísmo perdido na literatura burguesa desde o período realista: a prosa e a poesia reencontram as motivações épicas, encarnadas no combatente operário ou camponês, no agitador e no dirigente partidário. (DUARTE, 1996, p.18-19)

Ele também tece algumas considerações sobre as influências que foram decisivas na carreira do autor, a saber: a semana de arte moderna, o levante do forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Todos, acontecimentos do ano de 1922, marcaram a adolescência de Jorge Amado a partir de perspectivas que condensavam um sentimento de negação do *status quo* político, artístico e social:

Modernismo, tenentismo e comunismo superam a condição de meros acontecimentos circunscritos ao ano de 1922 e constituem-se em balizas muito claras para a literatura que irá surgir a partir de 1930. O chamado romance de 30, a par de seus vínculos com a tradição regionalista do século XIX, muito deve à revolução estética iniciada em 22. Basta lembrar a preocupação com a identidade nacional (e com as diferenças regionais), com a renovação da linguagem literária e a pesquisa das formas populares de expressão. Trinta vai herdar, como é sabido, boa parte deste sentido de modernidade bafejado na literatura brasileira a partir de 22. Mas vai sofrer, da mesma forma, o impacto da derrubada da República Velha e da nova configuração política instalada com a vitória dos liberais. Além, é claro, da radicalização ideológica operada em toda a literatura mundial pelo confronto do comunismo com o fascismo. (DUARTE, 1996, p. 20)

A influência política do tenentismo era de rejeição ao coronelismo e à situação de pobreza e atraso do país, marcando a visão de mundo adolescente de Jorge Amado com as cores do liberalismo ao mesmo tempo em que a Marcha da Coluna Prestes também recebia sua admiração, de modo que “a perspectivas dos liberais orienta a crítica às oligarquias realizada em *O país do carnaval*, e a saga da Coluna Prestes faz surgir a admiração pelo “Cavaleiro da Esperança”, seu personagem de maior relevo histórico e político” DUARTE, 1996, p. 24)

Esse sentimento, ainda de indefinição – ou de “inquietação”, como denominou Bueno (2006) – foi sendo pouco a pouco insuflado pelos acontecimentos políticos, e com o arejamento político e abertura ao debate, ocorridos entre os anos de 30 e 35, quando surgiu uma maior liberdade que possibilitava o aprendizado comunista: “A revolução de 17 buliu com todos nós... [mas] 30 é que é a grande data. Nosso conhecimento do processo revolucionário se acentua a partir da revolução de 30” (AMADO apud DUARTE, 1996, p. 27)”. É nessa época que começam a surgir novas editoras, e o mercado editorial passa a ser abastecido com publicações sobre o marxismo e sobre o regime soviético. Cresce também o número de traduções de romances comunistas.

A partir de 1932, Amado se afasta do grupo de escritores católicos a que pertencia, e se aproxima dos escritores nordestinos, quando é elevado por Raquel de Queiroz à juventude comunista, e passa a frequentar reuniões, palestras e *meetings*, e a devorar a literatura dos *compagnons de route* estrangeiros. “E então o sentimento de revolta pequeno-burguesa, dominante em *O país do carnaval*, começa a ceder lugar aos pontos de vista de esquerda visíveis de *Cacau a Subterrâneos da liberdade*.” (DUARTE, 1996, p.28).

Duarte (1996) ressalta que a radicalização político-ideológico desse período exigiu que os intelectuais se posicionassem, de modo que os escritores de tipo progressistas se colocaram efetivamente ao lado do proletariado. Então, de 1930 a 1933, a presença da classe trabalhadora na literatura se afirma de forma palpável, em uma relação equivalente à

intensificação, no plano social, das lutas pelos direitos trabalhistas. *Poemas proletários* (1931), de Paulo Torres; *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano; *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão; *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1933) são alguns exemplos de obras que demonstram essa adesão à causa do proletariado.

Com *Cacau*, publicado também em 1933, Jorge Amado demonstra a intenção de aderir a essa perspectiva, assumindo uma posição frente aos dilemas políticos de sua época. De acordo com Duarte, a publicação de *Cacau* consagra o nascimento do que conhecemos como *romance proletário*:

Ao colocar o homem que trabalha como protagonista ou narrador, tal romance se volta para o avesso das relações de exploração e subverte a noção idealizada existente desde os primórdios do gênero. Ao mesmo tempo em que denuncia o modo de exploração capitalista e a visão de mundo que o sustenta, o romance proletário contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido ascende a herói e conta sua experiência a outrem. A dimensão utilitária se evidencia quando o texto expõe a vivência dos oprimidos, e ainda mais, quando parte para a pedagogia da insubmissão. A narrativa se volta para o real, abraça a tradição do romance como “instrumento de descoberta e interpretação”, estabelecida desde os primórdios do gênero no Brasil, e destaca as relações sociais antagônicas, objetivando construir não uma literatura diletante, mas a obra empenhada no processo de transformação da sociedade.

Em síntese, este é o perfil do *romance proletário*, tal como se afigura na obra amadiana: confluência de certas posturas ficcionais do modernismo com o empenho realista em voltar-se para a existência das multidões oprimidas no trabalho. (DUARTE, 1996, p. 30)

Eduardo de Assis Duarte (1996) aponta o problema de que no Brasil não havia um proletariado revolucionário, mas apenas um lupensinato urbano e rural, ao lado da grande massa de trabalhadores do campo, despojados dos mínimos direitos dos quais já desfrutavam a burguesia. Para o professor, o romance proletário feito por Jorge Amado representa essas limitações, somadas à formação da consciência de classe e de uma mentalidade revolucionária. O autor cita também o questionamento que Trotski faz sobre a existência de uma “cultura proletária”, do ponto de vista de que este não reconhece uma literatura *do* proletariado, mas sim *para* o proletariado:

Se se afasta a noção metafísica de cultura proletária, para focalizar as coisas do ponto de vista do que o proletariado lê, do que ele precisa, do que o apaixonava e o impele à ação, do que eleva o seu nível cultural e por aí mesmo prepara o terreno para uma nova arte, a obra de Demyan Biedny é, realmente, proletária, uma obra popular, isto é, vitalmente necessária a um povo que se levanta. Se não é poesia *autêntica* é alguma coisa maior que isto. (TROTSKI apud DUARTE, 1996, p.31)

Das palavras de Trotski, Duarte (1996) depreende o uso que se faz desse termo, desde o contexto soviético e que chega ao resto do mundo:

Arte utilitária, posta a serviço dos interesses dos trabalhadores e da revolução, caracterizada sobretudo pela forte empatia com as massas ledoras, “impelindo-as às

ação”. Literatura para um momento transitório, de agitação e de elevação cultural. Se não é fruto da elaboração dos próprios operários, como no caso brasileiro, o romance proletário dos anos 30 marca entre nós a ascensão definitiva dos *compagnons de route* e da escrita compreendida como *gesto político*. (p. 31)

Luís Bueno (2006) também fala sobre o período de intensa polarização no início da década de 30, e de como os escritores se posicionaram nesse contexto, uns aderindo à corrente intimista, e outros fazendo o romance social. O pesquisador discorre sobre o tipo de romance que se intentava fazer a partir da década de 30, mas que obteve maior êxito com o lançamento de *Cacau* (1933), com o questionamento do próprio autor se seria aquele um romance proletário ou não. Ao contrário de Pagu, que havia filiado seu livro *Parque Industrial* com decisão à corrente da literatura proletária, Jorge Amado preferiu fazer aquele questionamento, o qual gerou diversas respostas que, tanto à época como hoje, são úteis para o entendimento do que sejam os elementos fundamentais para a existência do romance proletário, na visão de críticos e autores.

A crítica de Alberto Passos Guimarães é citada por Bueno (2006) como um ponto de vista caro à esquerda, e em um artigo seu, publicado no mês seguinte ao lançamento de *Cacau*, o pesquisador encontrou questões centrais para a definição do romance proletário. Para aquele crítico, a literatura sofria os mesmos processos de mudança que constatamos na sociedade, logo se a sociedade burguesa está no fim, também está no fim a literatura burguesa, surgindo uma nova literatura que, embora vacile, opera uma “elevação, até seu justo lugar, da contribuição da massa dos simples na história e na vida” (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 161). O destaque às massas é o primeiro dos critérios apresentados.

Uma outra colocação que Guimarães faz é que

embora impressionado mais pelo aspecto sentimental, até a ligação afetiva de Sergipano, embora misturando algumas vezes a situações puramente morais com os sentimentos rebeldes da gente do campo, *Cacau* exala bem um ar de revolta para estar junto da literatura proletária (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 162)

O segundo critério então é que o romance só pode ser proletário se tiver “ar de revolta”, ao que Bueno observa:

Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução. Essa rebeldia não precisa ser de forma monolítica, e dúvidas podem aparecer, desde que não descaracterizem a convicção de que é preciso lutar. (BUENO, 2006, p. 162)

Como terceiro e último elemento do romance proletário encontrado em *Cacau* pelo crítico na década de 30 é que

Por *Cacau* tem-se bem a paisagem dos nossos campos semi-bárbaros, das nossas

fazendas, onde a ruindade dos feudos se conserva com o mesmo ardor. Todo o livro é uma reprodução muito exata da vida de bichos, que, por este Brasil afora, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, coma dolorosa paciência de cegos. (GUIMARÃES apud BUENO, 2006, p. 163)

Bueno ressalta que o proletariado brasileiro a ser descrito conforme esse terceiro elemento colocado por Guimarães deve ser bem inclusivo, abrigando os camponeses e até os mendigos e vagabundos, os pobres de modo geral. “Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel, eis mais uma das funções do artista empenhado em fazer o romance proletário.” (BUENO, 2006, p. 164)

Outro artigo que faz uma análise sobre o que seja o romance proletário foi escrito por Jorge Amado, tratando sobre o porquê de o romance *Os Corumbas* não ser considerado literatura proletária por este autor:

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 massa. Sem herói, nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem Dinheiro*, *Passageiros de Terceira*, *O Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumbá. (AMADO apud BUENO, 2006, p. 164)

Podemos ver claramente os mesmos três elementos citados por Alberto Passos Guimarães: literatura de “luta e revolta”, “de movimento de massa”, “fixando vidas miseráveis”. Bueno (2006) observa, no entanto, que Jorge Amado acrescenta mais dois elementos à definição de romance proletário, que são a ideia de que este romance deve se despreocupar da moral burguesa e do senso de imoralidade, e de que este deve ser esvaziado das categorias narrativas tipicamente burguesas, como o enredo e o herói. Amado sugere um programa estético que ponha em evidência não os conflitos de um sujeito em relação à coletividade, mas sim evidencie como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam contra essa exploração.

## CAPÍTULO 2. POESIA, ARTE, DOCUMENTO E HISTÓRIA

Afortunados os tempos para quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo.

Georg Lukács, *A Teoria do Romance*

Em *Poesia, Documento e História*, publicado em 1945, Antonio Candido analisa a obra de Jorge Amado pelo viés dessa inserção do povo como fator de arte, assim como foi explicitado acima, a partir de seu livro recém-lançado à época, *Terras do Sem Fim*, que é considerado pelo crítico o primeiro indício da maturidade do jovem autor, e onde este chega à solução do movimento dialético que será explicitado adiante. Para Candido (2011), nenhum dos escritores do Romance Nordestino se apresenta de maneira mais característica do que Jorge Amado no que se refere ao trabalho de revelação do povo como criador, pois seus livros penetram na poesia do povo, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e branco para a sua experiência artística e humana.

A análise que Candido (2011) faz da obra de Jorge Amado é que, se olhada em conjunto, ela se desdobra entre a dialética da poesia e do documento. Este, representando os aspectos sociais, tentando o levar para o romance social ou proletário; aquela, arrastando-o para um tratamento mais intemporal do homem e das coisas. Essa dialética aparecerá através de temas que são constantes na obra do autor até aquele momento:

Documento e poesia são representados, na obra de Jorge Amado, por um certo número de preocupações e de temas. Encarados do ângulo documentário, os seus romances constituem sempre uma asserção e uma informação. Informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos; asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe.

Do ângulo poético, são temas formadores da ambiência em que o documento é exposto e vivificado; em que adquire realce e ganha força sugestiva. São certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais – como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor. Constantes que obsedam Jorge Amado. (CANDIDO, 2011, p 46-47)

A apropriação do povo como fator real vivo na literatura amadiana – aqui observada especialmente a década de 30 – suscita questões importantes quanto à relação entre arte e história, entre poesia e documento, porque o movimento dialético entre esses entes aparentemente antagônicos é que vivifica os seus romances, mesmo em meio a altos e baixos,

como foi observado por Candido (2011). O crítico ressalta que através do documento o autor percebeu a espoliação de uma classe; e através da poesia, sentiu o valor e o significado dessa classe.

Bueno (2006), ao retomar a história do romance de 30 em sua fase de exaltação do romance proletário, cita as palavras do próprio Jorge Amado sobre a nova perspectiva do romance nacional, visto como o registro de um Brasil pobre:

O sentido do documento, de grito, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não poderia deixar de acontecer. Os novos romancistas brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e verde amarelismo. Viram mais longe, viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembleia: “O Brasil está na beira do abismo”. Isto é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso, para imensos livros. (AMADO apud BUENO, 2006, p.208)

A obra de Jorge Amado será, por muitas vezes, acusada de ser folhetinesca e doutrinária, justamente devido a esse grito – a essa apropriação do povo e das questões sociais como fator artístico. Seu livro *Jubiabá* sofre do mesmo estigma. Porém, a quem se debruça sobre este livro especificamente, para estudá-lo, a impressão é totalmente diversa do senso comum. Há em *Jubiabá*, assim como em outras grandes obras desse autor, um forte elemento poético e humano que coexiste com seu caráter ideológico e social e faz com esse grito reverberar em longas distâncias.

Como vimos anteriormente, Candido (2011) afirma que a obra de Jorge Amado se desdobra entre a dialética da poesia e do documento, em que este tenta levar o autor para o romance proletário, e a primeira arrasta-o para um tratamento mais intemporal da matéria narrada. A tensão entre poesia, como expressão da liberdade humana, e da história, enquanto imposição factual, e do documento, enquanto registro histórico é um tema premente dos estudos literários, pois suscita questões importantes sobre o fazer literário e sobre a contradição essencial do homem que busca transformar o mundo em arte, através do processo mimético.

Aristóteles, em sua *Poética*, traz essa questão, iniciando com a diferença entre poeta e historiador. Este se refere a eventos que de fato aconteceram, enquanto aquele narra o que poderia acontecer de acordo com a verossimilhança e a necessidade. Para Aristóteles a poesia visa o universal, que se apresenta para o homem como possibilidades de agir ou dizer tal tipo de coisa; já a história suscita o particular, pois se refere ao que determinada pessoa fez ou o que lhe aconteceu, caracterizando um momento ou fato específico. Por isso, a poesia é mais nobre e mais filosófica do que a história, pois lida com o universal.

## 2.1. Lírica e Sociedade

A tensão entre arte e sociedade, como expressão da contradição entre particular e universal também foi colocada por Adorno (2012), e merece atenção especial, pois revela aspectos importantes do estudo sobre a lírica como meio artístico de interpretação da sociedade. O autor inicia sua *Palestra Sobre Lírica e Sociedade* fazendo menção à desconfiança que o público poderia ter sobre o tratamento de dois temas que a princípio são tidos como antagônicos: “afinal trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar.” (ADORNO, 2012, p.65). A solução colocada por ele para que essa desconfiança seja enfrentada é a de que as composições líricas não sejam tomadas como objetos de demonstração de uma tese sociológica, mas que a referência ao social revele algo do fundamento de sua qualidade, que seja imanente a elas.

Para explicar como o social emerge da poesia, Adorno (2012) demonstra a relação entre o individual e o universal, no que diz que o teor de um poema não se trata simplesmente da expressão de emoções e experiências individuais, pois estas só se tornam artísticas em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, quando conquistam sua participação no universal. Porém essa universalidade não é aquilo que todos vivenciaram em comum, ou aquilo que os outros não têm a capacidade de comunicar, mas sim é algo de humano que ainda não foi acorrentado pelo particular:

Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrentado o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. (ADORNO, 2012, p. 66)

A interpretação social da lírica, como afirma este autor, não pode ter em mira, sem mediação, a posição social ou a inserção social dos interesses da obra ou do autor. Essa interpretação “tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”. (ADORNO, 2012, p. 67). O autor ressalta que se deve buscar o que é imanente à obra de arte, de modo que nenhum conceito social deve ser trazido de fora às composições líricas, pois nada que não esteja na forma específica da obra pode legitimar a decisão quanto àquilo que seu teor representa em termos sociais.

Ainda sobre a interpretação social das obras de arte, Adorno recomenda atenção especial ao conceito de ideologia, da qual muitas obras são acusadas. Ele ressalta que

ideologia é inverdade e falsa consciência, e que se manifesta no malogro das obras de arte, problema que deve ser apontado pela crítica:

Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia. Este não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade. Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixar falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência. (ADORNO, 2012, p 68)

O filósofo demonstra que a exigência que se faz de que a lírica seja livre da práxis social, o desejo de que a lírica remeta sempre ao que é puro, imediato e individual é em si um exigência social, pois implica um protesto contra uma situação social que as pessoas consideram hostil, alienada, fria e opressiva:

A idiossincrasia do espírito contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e, que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2012, p. 69)

A ideia de lírica, que hoje entendemos como algo imediato e, até certo ponto, uma segunda natureza, é um conceito moderno e remete-nos à sua essência social. Adorno explica que as manifestações mais antigas do espírito lírico estão a uma grande distância de nossa representação do que seja a lírica, pois falta-lhes o caráter do imediato que nos habituamos a considerar como critério. No entanto, aquilo que entendemos por lírica, mesmo que ainda pelo viés individualista, contem em si mesmo, quanto mais pura for, o momento da “fratura”. De acordo com o crítico, o eu que ganha voz na lírica é um eu que se coloca contra a objetividade e coletividade e que perdeu sua identificação com a natureza (comum da Era Antiga), e que só pode voltar a ela através da animismo ou da subjetividade, buscando escapar da alienação. O que Adorno (2012) sustenta é que, mesmo nas composições líricas mais puras e elevadas, em que não se pode distinguir nada de convencional ou objetivo, lá está a tentativa de fuga da alienação, em que o eu desperta a aparência de natureza, e que é, por sua vez, um sentimento social.

A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. (ADORNO, 2012, p. 71)

Dessas afirmações, Adorno (2012) depreende que em cada poema lírico devem ser encontrados os sedimentos das relações históricas do sujeito com a objetividade, do indivíduo

com a sociedade. No entanto, essa sedimentação será tanto mais perfeita quanto menos a obra de arte tematizar a relação com a sociedade, e quanto mais essa relação for cristalizada através do próprio poema, do lançar-se à coisa. Com isso, não se pretende deduzir a lírica da sociedade, por medo de um sociologismo grosseiro. O teor social da lírica é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes, e se estabelece por meio da mediação entre individual e universal, pois a resistência ao social não é individual em absoluto:

[...] isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. (ADORNO, 2012, p.73)

Para Adorno (2012) a própria subjetividade poética é um privilégio e um direito. Privilégio de pouquíssimos homens, a quem foi dada a capacidade de apreender o universal no mergulho em si mesmos. Àqueles que, ainda que alienados e objetificados pela prosa da vida, têm o direito inalienável de tatear em busca da própria voz. A confluência desse privilégio e desse direito parece criar um elo entre todos os homens. Para Adorno (2012), “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (p.77), da qual deriva a substancialidade da lírica.

Ele também afirma que, hoje, diante do abalo infligido ao conceito de lírica na acepção individualista que aqui estudamos, devido à própria crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, e depois como uma possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade.

## **2.2. Poesia x Prosa**

Semelhantemente ao que vimos ser tratado por Adorno, Lukacs (2009) trata da questão entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico do mundo moderno presente na teoria do romance. Em seu *O Romance Como Epopeia Burguesa* – baseado na teoria do romance de Hegel, quem primeiro afirmou ser o romance a “epopeia burguesa” – o autor levanta questões sobre a oposição histórica entre a época antiga e os tempos modernos ligando-as à problemática específica do romance.

Recorrendo a Hegel, Lukacs (2009) explica que a criação da epopeia está ligada à fase primitiva de desenvolvimento da humanidade, ao período dos “heróis”, um período em que a vida social ainda não estava dominada pelas forças que adquiriram autonomia e

independência em face dos indivíduos; quando a individualidade não se separava do todo, do coletivo, e os indivíduos agiam espontaneamente, pois tinham consciência de si somente em sua unidade substancial com o coletivo. Já o caráter prosaico da época burguesa surge da abolição dessa ligação imediata entre indivíduo e a sociedade, bem como da abolição dessa atividade espontânea que advinha dessa ligação. Essa situação em que o homem moderno se encontra, para Hegel, é resultado histórico do desenvolvimento da humanidade, mas é progresso que traz em si o ônus da perda da espontaneidade e a submissão ao Estado burocrático, e se constitui como um estado degradado que destrói o terreno objetivo para o florescimento da lírica, restando a prosa da vida, em hostilidade à arte.

No entanto, Lukacs (2009) ressalta que essa degradação não acontece sem resistência do sujeito. A contradição que se estabelece entre poesia e civilização deve ser mitigada pelo romance, que desempenha na sociedade burguesa o mesmo papel que a epopeia desempenhava na sociedade antiga, de modo que a epopeia burguesa deve conciliar as exigências da prosa, a dominação das forças sociais com os direitos da poesia, a atividade humana espontânea; e encontrar um média entre eles. Essa média não será, contudo, uma contraposição romanticamente cristalizada, mas deve buscar a figuração da luta contra a realidade prosaica; naquele movimento que retoma o que é posto por Adorno, em que o individual e o universal se interpenetram.

De acordo com Lukács, a estética clássica alemã identificou que, enquanto na epopeia a objetividade é conferida pelo *mito*, no romance, é a forma específica que lhe confere essa objetividade. Quanto à forma romanesca, o teórico afirma que o romance tem todos os traços característicos da forma épica, e aspira aos seus mesmos objetivos, sem, contudo, poder alcançá-los:

O romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga, mas não pode jamais alcançá-los, já que – nas condições da sociedade burguesa, que constituem a base do desenvolvimento do romance – os modos de realizar os objetivos épicos tornam-se tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica. Mas esse fato – que, como veremos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance quando comparado à epopeia – proporciona-lhe, ao mesmo tempo, também uma série de vantagens. O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava. (LUKÁCS, 2009, p. 202)

Um pressuposto essencial para execução da forma do romance é a questão da apreensão das contradições sociais imanentes à criação romanesca, que Lukács (2009) depreende do que ele chamou de “teoria esotérica hegeliana” e “poética esotérica de Balzac”,

que são o conhecimento teórico-prático das contradições antagônicas que funcionam como força motriz da sociedade capitalista e devem ser desenvolvidas em sua profundidade nas obras literárias. No entanto, este é apenas o pressuposto, e não a forma.

*O problema da ação*, de acordo com o estudioso húngaro, é o ponto central da forma do romance, de modo que todo o conhecimento das relações sociais, tudo o que acontece é desinteressante e abstrato se não participa ou converge para o momento da ação:

Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. Se se trata de representar a relação do homem com a sociedade e a natureza (ou seja, não apenas a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é fundamento desta consciência, em sua conexão dialética com esta última), o único caminho adequado é a figuração da ação. E isso porque somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. (LUKÁCS, 2009, p. 205)

As condições em que surge essa ação variam a depender do grau de desenvolvimento da economia e da luta de classes no momento em questão. De acordo com Lukács (2009), no período homérico, como a sociedade era relativamente unida, era possível que um único indivíduo expressasse a tendência fundamental de toda a sociedade, tornando-se assim um indivíduo típico. No mundo capitalista, marcado pela luta de classes, o indivíduo já não pode representar toda a sociedade, mas apenas uma das classes em luta. Cabe ressaltar que os aspectos da sociedade de classes são contraditórios e só podem ser fidedignamente representados por meio da apreensão correta dessas contradições. Ou seja, a ação será representada a partir de relações profundamente contraditórias. Essa mesma contradição que cria a possibilidade da ação romanesca, pois é seu pressuposto, é a mesma que cria as condições menos favoráveis para o problema desta forma artística – é o que Lukács chama de o “problema da ação”. Isso se deve porque:

O caráter da sociedade capitalista é de tal natureza que, em primeiro lugar, as forças sociais se manifestam nela de modo abstrato, impessoal e inapreensível pela narração poética [...] Em segundo lugar, esta natureza faz com que a realidade burguesa cotidiana frequentemente não favoreça uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais; e isto porque, na sociedade burguesa dominada por forças espontâneas e elementares, ninguém é capaz de tomar consciência do impacto de suas ações nos demais indivíduos e o choque de interesses adquire muitas vezes um caráter impessoal. Portanto, para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar a hostilidade do material com que trabalham, inventando situações nas quais a luta recíproca seja concreta, clara, típica, sem parecer com um choque fortuito; só assim, da sucessão destas situações típicas, pode ser construída uma ação épica realmente significativa. (LUKÁCS, 2009, p. 208)

Lukács (2009) retoma o conceito de Engels que diz que a essência do realismo no romance é que seja constituído de personagens típicos em circunstâncias típicas. O crítico explica que essa tipicidade significa, como se vê em Balzac, um distanciamento da realidade cotidiana “média” para encarnar concretamente em destinos humanos as contradições da sociedade, em uma figuração concreta das formas sociais. A criação de personagens e situações típicas implica no novo renascimento do *pathos* antigo, que não seja apenas a sua imitação. Hegel (apud LUKÁCS, 2009, p. 208) dá a definição de *pathos*: “(...) pode-se designar com a palavra *pathos* as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até suas mais profundas regiões”.

O *pathos* é uma potência da alma que, no mundo antigo, se apoiava na ligação imediata entre indivíduo e sociedade, do universal e do particular, do típico e do individual. Contudo, na vida moderna, essa imediatividade é inatingível, devido à separação entre as funções sociais e as questões privadas. A tendência da sociedade, uma vez que o universal não é mais imediatamente acessível, é buscar o particular, fruto do materialismo da sociedade burguesa. De acordo com Lukács (2009) O objetivo do escritor é agora atingir o “*pathos* da vida privada”, através da representação das forças sociais em seu aspecto contraditório através dos traços característicos de suas personagens, de modo que eles representam em sua subjetividade, ainda que de maneira inconsciente, um momento singular da contradição social, como se as grandes contradições ganhassem concretude a partir dos problemas que eles vivem individualmente.

Lukács ressalta que essa unidade entre individual e típico só pode se manifestar na *ação*. Quanto mais for concreto o modo como o *pathos* individual do personagem se relaciona à contradição social que determina seu destino, mais a composição do romance se aproxima do caráter épico que buscamos alcançar para superarmos o mundo prosaico.

### CAPÍTULO 3. O CHOCALHAR DE SIRIS: HOSTILIDADE E RESISTÊNCIA EM UM ROMANCE PROLETÁRIO

Vai co'a sombra crescendo o vulto enorme  
Do baobá... E cresce n'alma o vulto  
De uma tristeza, imensa, imensamente...

Raimundo Correia, *Banzo*

Iniciado *In Media Res*, o livro que narra a história de Antônio Balduíno (Baldo) já anuncia o tratamento épico dado à narrativa pelo autor. A confluência de aspectos épicos e romanescos, em um movimento dialético entre prosa e poesia, estará sempre presente na história do negro Balduíno, tirando-o do naturalismo dos fatos que, imperiosos, querem esmagar a sua vida, para fazer-lhe dar um salto que eleva sua dor e sua esperança para além da história e do documento que não deixam de estar ali.

Antônio Balduíno cresceu órfão no morro do Capa Negro e foi criado por sua tia Luiza, tendo como principais referências o pai-de-santo e ex-escravo Jubiabá, e o malandro Zé Camarão. Sua tia Luiza fica louca por causa das bacias quentes que carregava na cabeça, e Baldo é levado para casa de uma família rica, onde conhece Lindinalva, que logo vira sua amiga. Após algumas intrigas de uma empregada da casa, o menino é acusado de ter segundas intenções com Lindinalva, e leva uma surra do patrão. Indignando com a falsa acusação, foge e vai viver com outros meninos na rua. Sua adolescência se desenvolve, então, em um ambiente similar ao que, posteriormente, seria desenvolvido em *Capitães de Areia*, na companhia do Gordo, do Anão Viriato e outros meninos de rua. Quando alcança a maioridade, volta para o morro do Capa Negro, vira malandro, sambista e desordeiro, à semelhança de Zé Camarão, até ser transformado em boxeador por um empresário italiano. Ao descobrir que Lindinalva ficou noiva, leva uma surra em uma noite que lutou bêbado, encerrando prematuramente sua carreira. Desmoralizado, acaba indo trabalhar nas plantações de fumo do Recôncavo Baiano, onde vivencia a exploração nas fábricas de charuto e nos campos. Em uma briga, apunhala um homem por motivos passionais, foge e se engaja em um circo ambulante. Ao voltar para Salvador, toma conhecimento de que Lindinalva teve um filho e virou prostituta, e vive em uma situação degradante. Lindinalva adoece e, em seu leito de morte, pede para que Baldo cuide de seu filho. Diante da responsabilidade de cuidar do filho de sua amada, Balduíno deixa a vida de malandro e vira estivador. Em sua nova realidade, como trabalhador, Baldo entra em contato com o movimento grevista, e muda sua percepção sobre o trabalho e sobre a realidade à sua volta.

Em sua trajetória de menino do morro a líder sindical, o herói encontra diversas situações e personagens que vão se impregnando à sua própria persona. Os contos ouvidos no Morro, as histórias do centenário Jubiabá, a vida nas ruas com os meninos de seu bando, a situação das mulheres trabalhadoras nas fábricas de charuto, a exploração nos campos de fumo, o trabalho dos estivadores no cais, os corpos dos suicidas resgatados no mar, o trabalho dos pescadores amantes do mar. “Antônio Balduino ouvia e aprendia”, é o que insiste o narrador. Todas essas situações convergem no caráter do herói que vai se formando; mas, talvez, por isso a obra seja nomeada de doutrinária.

Eduardo de Assis Duarte (1996) irá classificar *Jubiabá* como um Romance de Formação Proletário. Para o autor

Os vínculos de *Jubiabá* com essa tradição evidenciam-se a partir da evolução do personagem, não só em termos de seu aprimoramento enquanto indivíduo mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro. Da infância lúpen à maturidade proletária, *Jubiabá* expõe a formação de seu protagonista através dos “sete tempos”, que funcionam como ciclos do *Bildungsroman*. Ao lado disso, é possível constatar a heterogeneidade de seu modelo construtivo: na aprendizagem de Balduino há elementos tanto do *Wilhelm Meister* goethiano quanto do *David Copperfield* de Dickens, mesclados ao tom de elevação do proletário oriundo das narrativas soviéticas e do neo-realismo dos anos 30. (DUARTE, 1996, p. 93)

Para melhor compreender a influência dessa tradição no caráter da obra, é importante recorrermos a Bakhtin (2011), que em *Estética da Criação Verbal*, ao propor uma tipologia histórica do romance, faz uma diferenciação entre o tipo predominante de romance e o romance de formação. Para este autor, “na maioria das variantes do gênero romanesco, o enredo, a composição e toda a estrutura interna do romance postulam a imutabilidade, a firmeza da imagem do herói, a unidade estática que ele representa.” (p.219). Desse modo, independente das diferenças estruturais da própria imagem, o herói permanece, sem mobilidade e sem devir. Já o outro tipo de romance é apresentado da seguinte forma:

Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma unidade estática, mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nessa fórmula de romance, o herói e seu caráter tornam-se uma grandeza variável. As mudanças porque passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem. (BAKHTIN, 2011, p.220)

Bakhtin classifica o romance de formação em cinco tipos, dos quais o quinto ele considera o mais importante, pois “nele, a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica” (2011, p. 221). Duarte (1994) associa *Jubiabá* a esse quinto tipo de romance de formação, ao fazer uma análise comparativa entre a personagem Wilhelm de Goethe com

nosso herói Antonio Balduíno, da qual conclui que o romance construído por Amado “dialoga com a tradição do Bildungsroman – que passa por Dickens, Fielding, Goethe, entre outros – combinando-a com o tom de elevação do proletariado presente nas narrativas soviéticas anteriores ao realismo socialista”. (DUARTE, p.159)

Conforme ouvia, via e vivia, Baldo aprendia, criava e mudava, influenciado não só pelas falas de seu amigo Anão Viriato, ou do mestre Jubiabá, mas também por Zé Camarão e Maria Clara, em contextos textuais ou extratextuais, em uma relação dialógica. A formação do herói é construída a partir do que ele ouvia e assimilava.

A propósito das influências extratextuais, Bakhtin afirma:

As influências “extratextuais” têm um significado particularmente importante nas etapas primárias de evolução do homem. Tais influências estão plasmadas nas palavras (ou em outros signos), e essas palavras são palavras de outras pessoas, antes de tudo palavras de mãe. Depois, essas “palavras alheias” são reelaboradas dialogicamente em “palavras minhas-alheias” com o auxílio de outras palavras alheias (não ouvidas anteriormente) e em seguida nas minhas palavras (por assim dizer, com a perda das aspas), já de índole criadora. (BAKHTIN, 2017, p.68)

A trajetória de crescimento do nosso herói, desde sua infância no Morro do Capa Negro até a descoberta do movimento sindical, é marcada por diversos discursos, que ficam em sua memória e entrelaçam-se ao seu próprio discurso, transformando-se em fator decisivo de sua conduta no futuro: a ancestralidade de Jubiabá, sua consciência social de homem negro e centenário, vive em Baldo, que é constantemente orientado pelo bordão de seu mentor espiritual “*É ruim vazar o olho da piedade*”, quando se referia à necessidade de manter-se fiel ao bem. A figura e as histórias de Zé Camarão também marcam sua vida e seu comportamento de malandro:

É que nas conversas das noites de lua no Morro do Capa Negro, o moleque Antônio Balduíno ouvia e aprendia. E antes de ter dez anos ele jurou a si mesmo que um dia havia de ser cantado num ABC e as suas aventuras seriam relatadas e ouvidas com admiração por outros homens, em outros morros. (Amado, 2008 p.34)

A personalidade do herói vai sendo construída a partir de vivências e discursos, e seu modo de realizar-se na vida construir-se-á no desejo de fazer parte do discurso de outros:

Antônio Balduíno aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio. (AMADO, 2008, p. 35)

Antônio Cândido (2011), já assinalara que, em seu aspecto documental, a obra de Jorge Amado contém uma asserção de informações “de níveis de vida, de ofícios, de gênero de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos”, de onde se “descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe”. Muitos desses aspectos são revelados através das relações de Baldo com o mundo à sua volta: entre o herói e sua

inalcançável amada, por exemplo, vemos a contradição entre o branco e o preto, o rico e o pobre, a favela e o castelo, pureza e perversão, ainda que, ao final, a contradição entre eles se revele na decadência de Lindinalva e na ascensão de Baldo. Esta, porém, é uma relação que paira sobre a superfície do problema de divisão de classe e raça, sem chegar a níveis mais essenciais da questão. Já entre pai Jubiabá e Baldo é possível identificar os desdobramentos de uma história em comum: a geração dos últimos escravos encontra-se com seus sucessores e ensina-lhes a tradição da África e o testemunho da escravidão, tendo um papel moral importante na vida de Baldo; porém não é capaz de dar conta das contradições do mundo capitalista que tanto o afligem. Podemos observar da relação de Baldo com Jubiabá, e mesmo das observações feitas pelo narrador, que o pai de santo parece algo incompreensível para esses. Cabe então ressaltar que se assim o fosse, se Jubiabá fosse de fato tão misterioso e incompreensível não teria tanta influência sobre a comunidade do morro, e não seria tão respeitado. O distanciamento criado entre ele e a comunidade talvez indiquem muito mais os limites de compreensão do próprio autor, que privilegia a questão de classe sobre os saberes ancestrais negros representados por Jubiabá, como veremos no próximo capítulo.

A pobreza e a miséria são temas constantes da obra, e aparecem sempre ligadas à exploração do trabalho à qual Antonio Balduino não quer se submeter, seja nos cargueiros, seja nas fábricas ou no campo. A questão social está sempre presente, e vai se revelando cada vez mais forte, e com mais intensidade, conforme Baldo toma consciência de seu caminho.

Em seu esclarecimento sobre *Crítica e Sociologia*, Cândido (2006) afirma que, para a crítica literária o fator externo (social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se interno. E como vimos, pra Adorno (2003), a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. Assim sendo, as questões sociais colocadas na obra em questão levam-nos para muito além de qualquer propósito doutrinário ou aspecto folhetinesco, ou, ainda, para um rol ilustrativo de uma época ou sociedade.

Uma das grandes questões dos estudos literários – e que norteará este estudo – diz respeito à representação da realidade, em que essência e fenômeno constituem essa realidade objetiva. De acordo com Lukács, em *Cultura Arte e Literatura* (2010), a realidade apresenta diversos graus: uma realidade mais superficial e fugaz, que nunca se repete; e uma realidade mais profunda, de modo que essa dialética atravessa toda realidade em uma relação de essência e aparência. Para este autor a captação da realidade será tanto mais verdadeira quanto mais se aprofunda na busca pelos momentos essenciais, ainda que tenha que lidar com a aparência mais superficial das coisas; e esse deve ser um processo dialético. Lukács (2010)

esclarece que “a concepção dialética apreende numa unidade universal móvel, o particular e o singular” (2010, p. 26), e que uma das mais importantes manifestações dessa síntese é o *tipo*:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (LUKÁCS 2010, p. 27)

Em oposição ao *tipo*, encontra-se a representação da *média*, que, ainda de acordo com Lukács (2010), ao invés de representar as contradições – que são o reflexo dos grandes problemas sociais de uma época – faz com que elas apareçam diluídas e enfraquecidas, sacrificando os traços essenciais do homem. Enquanto isso, “na representação do tipo, na representação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal” (2010, p. 27).

Fica evidente que o herói de *Jubiabá*, por ser herói de um romance que se pretende proletário, carrega sobre si as características de sua classe. Luís Bueno (2006) ressalta a importância da primeira frase da narrativa de Jorge Amado, “A multidão se levantou como se fora uma só pessoa” (AMADO, 2008, p. 11). Ao ser apresentado como herói, Baldo já agrega a si a coletividade que torce por ele: “Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam todos pelo negro Antônio Balduíno, que já derrubara o adversário duas vezes” (AMADO, 2008, p. 11).

Para Bueno (2006, p. 256), mesmo que se enxerguem problemas na obra de Jorge Amado, é preciso dizer que não há erro algum em reconhecer sua grandiosidade, ainda mais se “se leva em conta a ideia de que uma obra-prima é aquela em que os meios de expressão são forjados pela matéria narrada ao mesmo tempo que ajudam a forjá-la”. Conforme já dito anteriormente, *Jubiabá* foi por vezes acusado de ser folhetinesco, caricato e documental, contudo, guarda em si (e revela ao leitor atento) um corte mais profundo do que o esperado sobre a alma humana. Baldo é bem mais que a média entre diversas questões sociais; ele não expressa apenas a tendência geral de sua classe como um personagem alegórico, mas faz reverberar as contradições dessa classe em sua própria carne; porque vemos que sua formação como herói agrega não só os aspectos históricos, mas também o elemento humano em cada relação que mantém com as pessoas e com o mundo.

Lukács (2009) lembra que, para Engels, “personagens típicos em circunstâncias típicas” constituem a essência do realismo no romance. Ele afirma que

“O personagem é típico não porque é a média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual” (LUKACS, 2009, p.211)

É um ponto central dessa pesquisa apreender como Jorge Amado superou a hostilidade de seu material e feriu-nos com um talho no coração, assim como Baldo é ferido no rosto. Antonio Cândido ressalta a poesia presente na obra de Jorge Amado, que alarga até às estrelas o gesto do trabalhador brasileiro. Esse alargamento, que produz a poesia, consiste em temas que formam a ambiência em que o documento é exposto e vivificado, como o mar, que toma conta de toda a obra de Jorge Amado, ou mesmo na expansão do caráter de determinados personagens que, assim como o próprio personagem principal, poderiam ser limitados, mas sofrem o alargamento poético, e aparecem maiores do que julgávamos a princípio. Sobre essa capacidade do autor, Antônio Candido diz:

“Jorge Amado tem o estofado de um inspirado. Uma vez sob a influência de um choque emocional, o seu impulso lírico solta o voo e arrasta a realidade concreta do detalhe documentário, sobre o qual pretende se basear, para um clima de exaltação poética, em que se perfaz uma das obras mais ricas da nossa literatura.” (CANDIDO, 2011, p. 50)

O crítico afirma que o conhecimento que Jorge Amado tem do homem é, por assim dizer, uma obra de graça da poesia; e que o tratamento poético dado a seus personagens é o que lhe supre a falta de penetração psicológica, pois a análise psicológica não é a única forma de conhecer o homem. Jorge Amado pode não ter as qualidades, nem paciência, nem a minúcia de um analista, mas, ainda assim, seus personagens são tão ricos e vivos quanto os daqueles mestres escritores tão famosos por suas profundas análises.

É necessário ressaltar, no entanto, que o modo poético com que Jorge Amado trata o material com que trabalha é, com certeza, um ponto alto de sua produção, mas também é totalmente passível de ser problematizado quando consideramos seus limites de representação da população negra ou das mulheres. Embora inspirado, como afirma Candido, sua inspiração esbarra por vezes na hostilidade do racismo e do sexismo, conforme veremos mais adiante. Por hora, nos empenharemos em demonstrar como a poesia se estabelece como a atividade criadora que torna inteligíveis os fatos narrados.

O professor Hermenegildo Bastos – acompanhando a releitura que Lukács faz da Poética de Aristóteles propõe uma compreensão dialética da contraposição entre poesia e história – ou entre o que pode acontecer e o que de fato aconteceu. Para o professor, a poesia não é um estado de texto, mas uma atividade:

A poesia, como indica a origem grega da palavra, é uma atividade, não uma estrutura nem um estado de texto, mas sim uma estruturação ou, ainda, uma

operação capaz de evidenciar o sentido dos fatos narrados, tornar inteligível os eventos da fábula. Ficcional, necessária e verossímil. Então, como atividade que é, a poesia é indispensável e até mesmo urgente. Sem ela, os fatos permanecem simples fatos, e prisioneiros deles, os personagens são meros joguetes de implacável determinismo. (BASTOS, 2016, p. 37)

O professor chega ao conceito de *alternativa* pensando por Lukács, no sentido de que o ser social sempre se depara com alternativas, e precisa sempre se decidir entre elas. O contrário disso é puro determinismo, e a poesia aparece como a possibilidade:

Na inexistência de alternativas, ou ausência de possibilidades, o ser social estará entregue à mais opressiva rede de causalidades. Mas o que é próprio do ser social é lutar para quebrar a pura causalidade e aí interpor finalidades humanas. A ideia básica aqui é que a poesia é a superação da causalidade pura. Como memória da humanidade, a poesia evoca, preserva e fixa os momentos decisivos da evolução histórica do gênero humano. Elimina-se assim qualquer contraposição rígida entre poesia e história, como também se afirma que há entre as duas uma relação, esta sim, ineliminável, de natureza ontológica. (BASTOS, 2016, p. 97)

Em seu artigo *A poesia na mudança histórica* (2015), Bastos também explica que, na representação, os limites históricos a que estão submetidos os personagens se repetem exaustivamente; sendo que a repetição é uma situação extrema, às vezes fantasmagórica e maníaca. Os personagens não conseguem superar esses limites. O que o personagem, e especialmente o leitor, pode perceber – nem sempre com muita nitidez – é que a superação desses limites exige o estabelecimento de outras condições, mediante outras possibilidades; de modo que se torna imprescindível mudar as condições atuais. Nesse sentido, a obra é capaz de orientar a práxis transformadora; por isso a poesia é ação produtiva.

### **3.1. O mar dos Saveiros, O mar dos Transatlânticos**

Em *Jubiabá*, o mar será um importante elemento poético, e apresenta-se para Baldo não só como testemunha dos trabalhos dos estivadores nos cargueiros, ou como confidente dos suicidas: o mar configura-se como um caminho para vida ou para morte, e é colocado bem cedo na narrativa<sup>4</sup>, ainda na adolescência do menino Baldo. “O mar é sua paixão mais antiga”, revela o narrador, pois desde menino, ainda de cima do Morro do Capa Negro, Baldo ficava a namorá-lo. Na sua adolescência de moleque de rua continuou a olhar para o mar, agora do cais, muitas vezes só, e outras, na companhia dos amigos do bando. Mas o mar diante do rapaz de 15 anos, que mora e é dono das ruas de Salvador, já não é o mar-natureza do menino do Morro, o mistério do mar já não está nas variações do seu dorso, ora azul ora verde claro ou verde escuro. Seu mistério agora é humano, e guarda também monstros:

<sup>4</sup> A partir do capítulo *Moleque*, em Amado (2008), p.75.

Vem vê-lo à noite. Quase sempre vem só e se estende na areia alva do pequeno cais dos saveiros. Ali sonha e ali dorme o seu melhor sono de vagabundo. Certas vezes traz o grupo todo. E então é para o grande cais dos transatlânticos que se dirigem. Vão ver os homens que embarcam à noite, misteriosamente, levando sob o braço sobretudos e embrulhos; vão ver os homens que trabalham na descarga dos navios. São negros e parecem formigas que levassem enormes fardos. Andam curvos como se em vez de sacos de cacau carregassem sobre as costas o seu próprio destino desgraçado. E os guindastes, como monstros gigantescos que rissem dos homens, levantam fardos incríveis que ficam balançando no ar. E rangem e gritam e andam sobre trilhos, guiados pelos homens de macacão que estão trepados dentro dos cérebros dos guindastes. (AMADO, 2008, p. 75)

O mar da infância lhe trazia paz, embora o pequeno Baldo já pudesse intuir que existia algum mistério naqueles transatlânticos. O mar da adolescência já deixa ver que esse mistério está ligado aos fardos carregados pelos estivadores, e os fardos de cacau parecem de algum modo estar ligados aos destinos dos homens.

Um outro aspecto que fica revelado pelo narrador é que Baldo sempre viu no mar o caminho de casa:

Do mar, ele tem certeza, lhe virá um dia qualquer coisa que ele não sabe o que é, mas que espera.

O que faltará ao negrinho Antônio Balduino que tem apenas quinze anos e já é imperador da cidade negra da Bahia? Ele não o sabe, nem ninguém sabe. Mas falta alguma coisa, que para ele achar terá ou que cruzar o mar ou que esperar que o mar lhe traga, no bojo de um transatlântico, ou no porão de um saveiro, ou mesmo preso ao corpo de um naufrago. (AMADO, 2008, p 76)

O capítulo *Moleque* antecipa e sintetiza importantes acontecimentos que serão essenciais para a formação e transformação de Baldo: o caminho de casa se apresentará para ele como duas opções: primeiramente como o mar misterioso do cais, onde os homens se lançam para a morte quando já não têm perspectivas de um futuro; e em segundo, o mar onde balançam os saveiros em que os homens simples trabalham e são livres.

Ainda na adolescência, na sua contemplação de tudo o que acontece no cais, Baldo verá o trabalho que se faz ali ser interrompido apenas duas vezes: quando do suicídio do velho Salustiano que, por não arranjar trabalho para sustentar sua família, se joga no mar; e quando aparece um homem espanhol – talvez aquele que viesse no bojo de um transatlântico – a falar da miséria em que o povo vivia e prometendo uma pátria em que todos tivessem trabalho e pão. O homem foi preso como agitador, e Baldo nem mesmo pôde entender o real motivo daquela manifestação; algo que ele só compreenderia anos depois. “Quem sabe não será pelo corpo de um suicida que o mar indicará a Antônio Balduino o caminho de casa? Ou pela prisão de um homem que fala em pão e o gesto de outros que protestam?” (AMADO, 2008, p.78).

Como dito anteriormente, a personalidade de Baldo vai sendo construída a partir de vivências e discursos, em meio aos quais há dois que têm especial relevo na tessitura do seu próprio discurso – que se revela destino. Esse caminho dialético vivificado no mar toma forma na figura de dois personagens muito marcantes no imaginário de Baldo, que já são de certa forma anunciados no capítulo *Moleque*: o anão Viriato, que, consciente dos malogros da vida, toma o caminho do mar suicidando-se, e Maria Clara, que acompanha o marido em um saveiro, e tem no mar um propósito de vida. Cabe ressaltar que a relação de Baldo com os dois amigos é extremamente marcada pela poesia e recebe, por isso, um tratamento épico muito peculiar.

Anão Viriato fazia parte do bando de meninos de Baldo na adolescência, e dos meninos foi o único que continuou a mendigar depois de adulto. É caracterizado como estranho, baixote e pesadão, curvo, comparado com uma escultura trágica, um monstro de igreja. Desde a adolescência, Viriato apresenta um caráter melancólico e calado, e depois revela seu medo da solidão. Na ocasião em que os integrantes do bando se reencontram para comemorar o aniversário do Gordo, o Anão Viriato aparece, vestido de molambos, e inicia um diálogo que mostra a percepção que ele tinha dos acontecimentos da adolescência compartilhada com os meninos: “— De que vale a vida da gente? Você se lembra da vez que a gente apanhou como cachorro, na polícia? Pra que eles fez aquilo com a gente? A vida da gente não presta pra nada... A gente não tem ninguém...” (AMADO, 2008, p. 91) Nas palavras de Gordo, o Anão só falava de coisas tristes, mas Balduino justifica o amigo anão: “Ele sabe mais do que a gente” (Amado, p.91). Viriato lembra-nos, às vezes, o Velho do Restelo.

Depois dessa noite, Viriato só aparece na narrativa como um corpo morto retirado do mar. O corpo do anão foi encontrado no cais, já deformado, grande, como comentavam “— Só cresceu depois de morto...” (AMADO, 2008, p.94). E cresceu, tomou proporções decisivas na mente de Baldo. Dentro do corpo em decomposição do anão, siris passeavam por debaixo da pele, como chocalhos tocando. O corpo de Viriato ainda comunica, e só quem parece ouvir é Baldo:

De repente, no meio de toda aquela gente, Antônio Balduino se sentiu só com o cadáver e teve medo. Um medo doído. Ficou tremendo, batendo os queixos. Se lembrou de todo mundo: sua tia Luiza que enlouquecera, Leopoldo que fora assassinado, Rozendo doente gritando pela mãe, Felipe, o Belo, debaixo do automóvel, o velho Salustiano se suicidando no cais, o corpo de Viriato, o Anão, cheio de siris que chocalhavam. E pensou que eram todos eles muito infelizes, vivos e mortos. E os que nasceriam depois também. Só não sabia por que eram tão infelizes. (AMADO, 2008, p. 95)

O corpo corrompido de Viriato evoca lembranças dolorosas para Baldo, lembranças ligadas a situações extremas de exploração e miséria. Sua tia Luíza enlouqueceu por causa do trabalho pesado de levar latas quentes de mungunzá na cabeça para vender, pois era assim que ela sustentava a casa. Tinha alguns surtos associados a fortes dores de cabeça, em que era acalmada pelo pai de santo Jubiabá, mas com o tempo os surtos foram ficando mais intensos e mais frequentes, até que no derradeiro dia, ela, com a lata de mingau na cabeça, deixou-a cair, e resolveu que não ia mais. “Não vou mais” (AMADO, 2008, p. 46), seu ato de loucura final foi voltar-se contra aquele trabalho. Totalmente incapacitada, a tia foi levada para um manicômio do qual só saiu morta, deixando o sobrinho sozinho no mundo.

A morte violenta e inexplicável do vizinho Leopoldo. A doença do amigo Rozendo, que em situação de rua, tinha medo de morrer longe da mãe, e quis voltar para casa. A morte de Felipe, o Belo, também criança na rua, que morreu atropelado, e só teve mãe no momento de seu enterro. O velho Salustiano, que se jogou no mar porque já não o empregavam por causa da sua idade. Os trabalhadores do cais, que comentavam “Comem nossa carne e depois não querem roer os ossos. No tempo da escravidão pelo menos roíam os ossos” (AMADO, 2008, p.77). O medo e a dor de Viriato, que ainda adolescente era tão consciente de sua miséria e solidão, e da injustiça de que eram vítimas. Eram muitas coisas que Baldo viveu ainda na infância e no início de sua juventude; apenas intuindo os mistérios monstruosos do mar que se colocava em sua frente; mas que só entenderia naquele momento, ouvindo o chocalhar dos siris que agora habitavam o corpo do seu velho amigo.

Esta imagem será decisiva na vida de Baldo, e aparecerá diversas vezes na narrativa, sempre relacionada aos seus pensamentos, em momentos aproximados à descrição de fluxo de consciência, tanto ela fora interiorizada pelo herói. Balduíno sempre se lembrará do anão como alguém que estava procurando o rumo de casa, e o encontrou no mar. E esse caminho, se apresenta diversas vezes para Baldo:

Antônio Balduíno pensa que afinal a vida é besta, que não vale a pena viver. Viriato, o Anão, sabia destas coisas. E a estrada do mar é larga. Hoje é larga e revolta. O dorso verde do mar se agita. Também é um convite. Ele, negro valente e decidido, desde criança pensara em ter um abc que contasse aos outros negros a sua história, cheia de lances de coragem. Se ele fosse engolido agora pelas águas, não contariam a sua história. Um negro valente não se mata, a não ser para não se entregar à polícia. E um homem de vinte e seis anos ainda tem muito que viver, ainda tem que brigar muito para merecer um abc. Mas o mar é um convite. Ali está o caminho de casa. (AMADO, 2008, p. 239)

A poesia desse momento, contrastada ao sofrimento de uma população negra, pobre, favelada, moradora de rua, em situação análoga ao trabalho escravo, enlouquecida e angustiada até a morte pela exploração a que está sujeita, revela muito do tratamento poético

dado por Jorge Amado ao trabalhador e homem comum. Embora a vida do malandro que toca violão e luta capoeira na cidade de Salvador possa parecer exótica à medida dos abacaxis e mamões aos olhos do público estrangeiro, ou até mesmo dos leitores das capitais sulistas – tal qual Candido relatava sobre o regionalismo exótico – a vida e sofrimento de Baldo extrapolam essa condição.

O mar apresenta-se ora como o caminho de casa, além da vida, ora como um caminho para a vida. Este é personificado em Maria Clara, esposa de Mestre Manuel, que é praticamente uma figura mitológica como uma sereia, e sua primeira aparição reforça seu caráter mítico:

O mestre sorri: — Deixa ele correr... Grita para o fundo: — Maria Clara! A mulher, que dorme e sonha, desperta e aparece. Mestre Manuel apresenta: — Minha patroa... A surpresa deles é tão grande que não dizem nada. Ela também está calada e mesmo que fosse feia seria bela: assim em pé no saveiro que se inclina, o vestido levantado pelo vento, os cabelos voando. Um cheiro de mar se mistura ao cheiro de abacaxis. “O cangote dela, os lábios dela”, pensa Antônio Balduino, “devem cheirar a mar, a água salgada.” E sente um desejo repentino. O Gordo pensa que ela é um anjo da guarda e quer rezar uma oração. Porém ela não é nada disso; é a mulher de mestre Manuel... (AMADO, 2008, p.145)

Maria Clara canta, “a canção ajuda o vento e ajuda o mar”. No imaginário de Balduino “Talvez ela nunca tenha habitado numa casa, talvez seja filha do mar”. Para ela, o mar é um propósito de vida, ou é isto que sua existência comunica ao nosso herói:

Vem de Maria Clara um cheiro de maresia. Ela fala no mar, conta casos acontecidos com mestres de saveiros, histórias de naufrágios e de mortes. Fala em seu pai que foi pescador e desapareceu numa jangada no meio de um temporal. Dela vem o cheiro do mar. Nela o mar está sempre presente, é amigo e inimigo, e já se incorporou nela. No negro Antônio Balduino nada se incorporou. Já foi tudo e não é nada. Sabe que luta e que precisa lutar ainda mais. Porém, tudo isto aparece muito esfumadamente dentro dele. A sua luta é uma luta perdida. Ele o sente nos nervos que afrouxaram. Como se desse socos no ar. E agora o mar o chama, como na vinda o chamavam os lábios de Maria Clara. (AMADO, 2008, p. 239)

Para Maria Clara o mar representava um propósito de vida e luta; para o Anão Viriato o mar significou o lar que ele buscava, sem nunca ter encontrado. Embora apareçam como personagens secundários, os dois exercem uma grande força sobre o destino de Balduino, pois este vê diante de si duas possibilidades: a da morte, diante das injustiças e do trabalho praticamente escravo, e a da vida com um propósito, que ele ainda não conhecia. O único propósito de vida que ele conhecia era a liberdade de malandro, mas esse não o satisfazia, era como “*se desse socos no ar*”.

Baldo dialoga o tempo inteiro com essas duas ideias, e sua trajetória, e todos os lugares por que passa, as relações que estabelece com os outros, vão ajudando a constituir a

sua própria voz, assim como Bakhtin diz que “a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro”:

Como o corpo se forma inicialmente no seio (corpo materno), assim a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro. Mais tarde, ele começa a adequar a si mesmo as palavras e categorias neutras, isto é, a definir a si mesmo como homem independente do *eu* e do *outro*. (BAKHTIN, 2017, p.30)

É importante lembrar, nesse momento, da ligação que Lukács (2009) faz entre a centralidade da ação e a realidade da relação do homem com a sociedade e a natureza. O que o autor chama de problema da ação, que constitui o ponto central da teoria da forma do romance, consiste em que toda relação social, qualquer descrição de acontecimento e de situações precisa convergir para o momento da ação, se não, torna-se algo morto e vazio.

Com essa pequena digressão sobre a centralidade da ação no romance, busco dar luz à importante construção moldada por Jorge Amado no que diz respeito a Baldo, Anão Viriato e Maria Clara, uma vez que a centralidade da ação acontece em relação ao outro, e por meio do outro. É fácil reconhecer que o ápice da ação em *Jubiabá* acontece no período da greve, já no final da narrativa, porém o caminho trilhado pelo herói (um herói de um romance de formação, como já assinalado por Eduardo de Assis Duarte) até chegar à greve, passa decisivamente pelas vidas dos dois amigos.

Baldo é encurralado pela vida quando Lindinalva morre, e decide cuidar do filho da amada. Esse é o momento em que a narrativa revela o ponto alto da subversão de papéis atribuídos aos dois: a menina branca e rica encontra-se prostituída, miserável e doente, e o rapaz negro e pobre, outrora escorraçado por sua família, apresenta-se como seu ajudador e resgatador de seu filho. Uma grande peripécia do destino coloca os antigos amigos frente a frente, mas dessa vez em posições trocadas. Este é o momento em que Lindinalva reconhece Baldo, depois de tantos anos. Northrop Frye (2014), em *Anatomia da Crítica*, explica dois termos da *Poética* de Aristóteles em consonância com a sua teoria dos modos: peripécia e reconhecimento.

Frye (2014) trata esses dois termos dentro de sua análise dos modos ficcionais cômicos, ou seja, da “integração da sociedade, que geralmente toma a forma da incorporação de uma personagem central a ela” (p. 157). Segundo o autor, na comédia ligada ao modo mimético baixo – aquele em que o herói é um homem comum – há uma intriga erótica entre um rapaz e uma moça, que é impedida pela oposição geralmente por parte do pai. Essa situação se resolve através de uma reviravolta no enredo (a peripécia), que é a forma cômica do reconhecimento, e reflete aquela integração social de que falamos há pouco:

No início da peça, as forças que se opõem ao herói estão no controle da sociedade da

peça, mas depois de um reconhecimento em que o jovem se torna rico ou a heroína respeitável, uma nova sociedade cristaliza-se no palco ao redor do herói e de sua noiva. A ação da comédia, portanto, rumo em direção da incorporação do herói à sociedade na qual ele naturalmente se encaixa. (FRYE, 2014, p.158)

A partir do momento em que uma reviravolta leva ao reconhecimento de Baldo por Lindinalva, ocorre não só a subversão do papel dos dois, mas também a subversão desse modelo cômico, pois a mocinha não se torna respeitável, antes, o rapaz acusado de ser pervertido aparece como o homem honrado; bem como a integração do herói à sociedade não se dará por meio do enriquecimento, mas sim por meio da adesão ao mundo do trabalho, em direção à luta proletária. Baldo depara-se, então, com a necessidade de trabalhar nos cargueiros, um trabalho a que ele nunca quis se submeter, e preferia antes a morte à escravidão das estivas. Mas, ainda assim, entrou para a estiva, tal qual uma peça de reposição, para substituir um homem que havia sido morto por um guindaste que, para Baldo, é um monstro inimigo, assim como os moinhos de vento que se transformam em gigantes:

Ia ter uma profissão, ia ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios. Mas se não o fizesse só lhe restaria entrar pelo caminho do mar. As sombras enormes dos guindastes aparecem no mar. E o mar verde e oleoso chama o negro Antônio Balduíno. Os guindastes fazem escravos, matam os homens, são inimigos dos negros e aliados dos ricos. O mar faz libertos. Será um mergulho só e terá tempo para soltar sua gargalhada. Mas Lindinalva acariciou sua cabeça e pediu que ele tomasse conta do seu filho. (AMADO, 2008, p. 277)

Luís Bueno (2006) relembra a avaliação que Luiz Costa Lima fez de Jubiabá fixando-se demoradamente nos problemas identificados na obra, a saber, principalmente, o problema da divisão do mundo entre bons e maus, e também na resolução, ao seu ver, débil da transformação de Baldo de malandro a grevista, motivada por um fator sentimentalista; ressalta também que Lima não consegue diferenciar a atividade grevista de Baldo de suas demais aventuras. Bueno (2006), no entanto, vê uma diferença fundamental entre as aventuras anteriores de Baldo e o movimento grevista: a consciência, pois este veio depois daquelas, o que significa que se dá em um ponto da vida em que Baldo já não é mais um malandro, mas sim um homem integrado ao sistema econômico que percebe a necessidade da luta coletiva.

O caminho percorrido por Baldo, sua trajetória de busca pelo ideal de ser livre, culmina na greve, e prevalece o destino da luta, principalmente, baseado agora na autoconsciência que o herói tem de sua jornada:

Aquele dia de greve fora dos mais bonitos da sua vida. Tão bonito como a fuga através do mato furando o cerco dos capangas. Tão bonito como o dia em que ganhou o campeonato de boxe, derrubando Vicente. Mais bonito até. Ele agora sabe por que luta. (AMADO, 2008, p.289)

O mesmo caos que representa para ele a escravidão e a morte apresenta-lhe a greve

geral a que aderiram os estivadores. Baldo se vê diante do mar de Anão Viriato, mas os homens do mar mostram que pode haver outro caminho, e nesse momento, já no final da narrativa, ressoa o canto de Maria Clara vitorioso sobre o destino do herói, pois agora ele também tem um propósito de vida:

E quando Lindinalva morreu, ele que pensava que seu abc já estava perdido, que nada mais faria, quis entrar pela estrada do mar para ser feliz como um morto. Porém os homens do cais, os homens do mar, lhe ensinaram a greve. O mar lhe mostrou o caminho de casa. E ele olha para o mar verde, amarelado pela lua. De muito longe vem a voz de Maria Clara.

*A estrada do mar é larga, Maria...* (AMADO, 2008, p.321)

Não por acaso, o último capítulo da narrativa é muito musical. Baldo cantarola um sambinha que fora criado sobre a greve, enquanto reflete sobre a influência desse acontecimento para a sua vida. De frente para o mar, observa o saveiro de mestre Manuel se afastar enquanto Maria Clara canta “*A estrada do mar é larga, Maria...*”. Enquanto a voz de Maria Clara se afasta no mar, um velho toca realejo no cais, e o faz lembrar de Anão Viriato, e de como seria sua vida se não fosse a greve. “A música vem em surdina e se espalha pelos saveiros, pelas canoas, pelos transatlânticos, pelo grande mar misterioso de Antônio Balduíno” (AMADO, p.322). A última música, porém, é o seu próprio ABC, que narra sua história a outras crianças, homens e mulheres, camponeses, marinheiros. Baldo torna-se um ABC, torna-se discurso em um contexto dialógico ilimitado.

Maria Clara e o Anão Viriato estão ligados ao destino de Baldo por uma linha muito fina e poética, compartilhando o *Pathos* que o movimenta. A relação dialógica estabelecida entre o herói e eles, ainda que precária e fragmentada, leva-nos ao descobrimento da paixão que orienta Baldo em sua jornada; muito mais do que essa paixão, eles representam uma potência da alma de Balduíno, que culminará no ápice da ação – a greve. Esta potência é essencial ao caráter do herói enquanto herói típico, pois, de acordo com Lukács (2009, p. 208), “a criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais: significa um novo renascimento – que não seja pura imitação mecânica – do *pathos* da arte e da estética antigas”. Lukács explica, ainda, que o *pathos* antigo se apoiava na ligação imediata entre universal e particular, do típico e do individual; porém, na vida moderna essa unidade é inatingível, devido à separação social entre as funções sociais e às questões privadas, que condenam a poesia a uma universalidade abstrata. Diante de tal impossibilidade, é quase natural ver a manifestação desse *pathos* refletida como que em cacos de um espelho partido, que são Baldo, Anão Viriato e Maria Clara.

Lukács (2009, p.210) ressalta que “quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto dessas contradições, um rebelde (mais ou menos

consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa”, de modo que esse *pathos* pode fazer nascer uma ação épica no romance, salvando a invenção poética da destruição causada pelo deserto prosaico da vida. É isso que vimos surgir em *Jubiabá* através dessas personagens.

Com base nas conclusões de Candido (2011), através do aspecto documental, Jorge Amado percebeu a espoliação de uma classe, o que pode ser percebido em diversos momentos de *Jubiabá*, desde a infância de Baldo, em suas ambições de menino que quer ser malandro, passando por sua adolescência de mendigo, seu trabalho nos campos de fumo, até chegar ao cais como estivador. Por outro lado (da mesma moeda), através da poesia, sentiu o valor e o significado dessa classe, que ressoam muito profundamente nos sentimentos de Baldo, sentimentos esses que nós só conhecemos por causa de Maria Clara e do Anão.

Em seu ensaio sobre a teoria dos modos, em *Anatomia da Crítica*, já citado anteriormente, Northrop Frye (2014) classifica as ficções não moralmente, mas pelo poder de ação do herói, que pode ser igual, maior ou menor que o nosso. Ao tratar do herói que não é superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, antes é “*um de nós*”, Frye classifica-o como herói do modo *mimético baixo*. Este modo, que atribuímos ao herói de *Jubiabá* – ao menos na maioria de suas ações, porque os modos podem ser combinados; enquanto um se sobressai, os outros três podem estar presentes – tem na palavra *pathos* a melhor expressão de sua constituição, pois “o *páthos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela para a nossa simpatia, porque está em nosso próprio plano de experiência.” (FRYE, 2014, p.152).

Frye explica como o *pathos* está ligado à ideia de exclusão e isolamento de um indivíduo em uma sociedade fortemente individualizada:

A ideia basilar do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer. Por isso, a tradição central do *páthos* sofisticado é o estudo da mente isolada, a história de como alguém reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginada e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social” (FRYE, 2014, p153)

Tal tragédia mimética baixa, expressa nesse *pathos*, geralmente ocorre como uma mania ou obsessão por ascender no mundo, afirma o autor. Porém, o que vemos em Baldo é a busca por um lugar no mundo, a casa que ele busca no caminho do mar, e se estabelece naquele conflito entre os saveiros e os transatlânticos. Ao contrário do herói do romance de formação burguês, em que o herói busca a ascensão social, Baldo busca, desde sua luta interna dúplice, desde seu *pathos* compartilhado, irmanar-se com os demais, e encontra na

greve o seu lugar no mundo.

De acordo com Northrop Frye (2014), no modo mimético baixo, a piedade e o temor não são purgados nem absorvidos em prazeres, mas sim comunicados externamente como sensações. O *pathos* é, então, “uma emoção esquisita e mórbida” que tem uma relação próxima com o reflexo sensacional das lágrimas.

A relação estabelecida entre Baldo, Maria Clara e Anão Viriato ambienta uma situação típica, pois é através dela que as contradições da vida se mostram a Baldo e ao leitor. Para Lukács (1970, p.245) “em toda autêntica obra de arte, surge uma hierarquia de tipos que se integram reciprocamente – por semelhança relativa, por oposição absoluta ou relativa – e cuja dinâmica relação recíproca constitui a base da composição”. Estamos diante de um herói que sofre, que busca por um caminho. Esse sofrimento e essa busca são evidenciados, e só são possíveis da forma como são apresentados, através da relação de Baldo com os amigos, por causa do lirismo. Não houvesse poesia, não seriam típicos. Sobre a verdadeira poesia imanente à vida, Lukács, em *Marxismo e Teoria da Literatura*, preconiza:

Essa poesia é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa poesia imanente não pode haver narrativa autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalece-los e avivá-los. (LUKÁCS, 2010, p.164)

Ainda de acordo com Antonio Candido (2011), se a obra de Jorge Amado é um movimento dialético entre prosa e poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa, “é um lugar em que se coloca a igual distância de ambas, armado com a realidade de uma e o mistério da outra” (CANDIDO, 2011, p. 49). Jorge Amado encontrou no mistério da poesia sua mais importante arma para refletir a realidade. Não é à toa que o momento mais lírico se choca e se funde com o cenário mais naturalista, quando um cadáver em decomposição dá vazão ao som dos siris que pareciam chocalhos tocando sob sua pele.

Como vimos, em sua Palestra sobre Lírica e Sociedade, Adorno (2012) afirma que “o que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade (...)”. Afirma ainda que o que entendemos por lírica contém em si mesmo o momento da fratura. Quando o Anão Viriato, depressivo e consciente do mal da sociedade, suicida-se e seu corpo é retirado do mar, ouve-se o barulho dos siris que agora habitam seu corpo: o momento de corrupção de um corpo morto exprime bem essa ruptura do real que desagua no poético. O espírito lírico que emerge da obra é uma forma de resistência à coisificação do mundo (ADORNO, 2012): *Jubiabá* é ternamente revolucionário porque é lírico.

## CAPÍTULO 4. A FIGURAÇÃO DO OUTRO: CIDADE RELIGIOSA, CIDADE COLONIAL, CIDADE NEGRA DA BAHIA<sup>5</sup>

Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição ou a distorção da minha personalidade.

Abdias Nascimento, *O Genocídio do Negro Brasileiro*

Em sua famosa obra *Pode o Subalterno Falar?*, Gayatri Spivak questiona o lugar do intelectual em seus esforços para problematizar o sujeito, fazendo observações sobre como o sujeito do terceiro mundo é representado pelo discurso ocidental. A autora analisa uma conversa entre Foucault e Deleuze<sup>6</sup>, que defendiam que os intelectuais devem revelar e conhecer o discurso do Outro, porém essa conversa entre os dois revelava um sujeito “monolítico” muito mais próximo do “sujeito soberano” que eles criticavam.

Nessa obra, a professora indiana refuta a essencialidade do sujeito eurocêntrico indivisível e autônomo, em prol do reconhecimento de que, do outro lado da divisão internacional do trabalho, há o sujeito dividido, descontínuo e deslocado – o subalterno. A problematização central é que, na tentativa de representar esse sujeito/outro da Europa, o intelectual ocidental acaba por essencializá-lo, transformando o Sujeito europeu em um pressuposto metodológico irreduzível e tornando o sujeito do oprimido, próximo, ou idêntico, a si mesmo. Ou seja, tentando representar o outro, representa a si mesmo. Assim sendo, “o intelectual, inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho” (SIPVAK, 2018, p. 38).

Com base nessa questão, Spivak (2018) problematiza a ambivalência do termo representação, a partir de seus originais na língua alemã: representação “*vertretung*”, significando “falar por”, ou como uma procuração; e representação “*darstellung*”, como aparece na arte e na filosofia, equivalente a um retrato. Entre a procuração e o retrato, a representação que se faz do sujeito subalterno se dá, no primeiro caso, no âmbito político, quando se admite que o subalterno não pode representar a si mesmo e assume-se a responsabilidade de falar por ele; e no segundo caso, a representação como encenação ou significação, que se relaciona com o sujeito dividido de modo indireto. A autora ressalta a

<sup>5</sup> “Cidade Religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia” (AMADO, 2008, p. 61)

<sup>6</sup> Trata-se de “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”.

importância de estar atento ao sentido duplo do termo representação, devendo-se observar “como a encenação do mundo em representação – sua cena escrita, sua *Darstellung* – dissimula a escolha e a necessidade de “heróis”, procuradores paternos e agentes de poder – *Vertretung*” (SPIVAK, 2018, p. 54).

De acordo com Spivak (2018) o *Outro* como sujeito é inacessível para os intelectuais europeus, para quem o sujeito é a Europa. A teórica vê então a possibilidade de que o intelectual seja cúmplice na persistente constituição do outro como a sombra do *Self* (Europeu), já que o intelectual nega sua presença na constituição do discurso, uma vez que ele é o parâmetro de objetividade e neutralidade, assim sendo, para Spivak, “Esse S/sujeito, curiosamente atado a uma transparência por meio de negações, se associa aos exploradores da divisão internacional do trabalho” (2018, p.58). A autora deixa claro que se trata de uma violência epistêmica:

O mais claro exemplo disponível de tal violência é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse outro em sua precária Sub-jetividade. (SPIVAK, 2018, p. 60)

Como já dissemos anteriormente, tanto Luís Bueno (2006) como Antonio Candido (2011) sinalizam a incorporação do outro, das figuras marginais, na literatura como uma característica essencial do romance de 30, não sem, contudo, problematizá-la. Em seu “Uma História do Romance de 30”, ao tratar sobre o auge do romance social, Bueno (2006) dedica-se à figuração do outro naquele momento da literatura. Ao refletir sobre por que Graciliano Ramos preferiu trabalhar com personagens da pequena burguesia ou até mesmo pequenos proprietários de terra a lançar-se na vida do proletariado, dá a si mesmo a resposta de que essa não é uma tarefa fácil. Surgem então questionamentos em tudo relacionados à problemática levantada por Spivak: “Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária, sempre fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade?” (Bueno, 2006, p. 244).

Em sua análise, Bueno (2006) reconhece que há o risco de falseamento, ou de queda no populismo ou ainda estereótipo na tentativa do intelectual de representar uma figura tão distante de si mesmo. Questiona-se como atravessar essa grande diferença social que há entre os dois, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e o lúpen, enfim, entre o intelectual e o outro. Em se tratando da representação do proletariado, o autor traz alguns exemplos, que acenam para duas formas: a de autores como Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, que, reconhecendo essa distância social, distanciam-se incorporando esse impasse ao romance

como aspecto a ser problematizado, e compara-os a Jorge Amado, que não se distancia, mas atua como representante e porta-voz do povo:

A maneira de Jorge Amado lidar com esse problema – aliás, a maneira triunfante nesses anos de domínio do romance proletário – já se revela inteira em *Cacau*, portanto: 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 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 o que questionar no papel do intelectual, que é apenas o de estar ao lado dos explorados, revelando aos leitores a dura realidade vivida por eles e mostrando a revolta como a única forma de obter, num futuro não muito certo, alguma modificação nesse quadro de mortificação constante. Para resumir, pode-se dizer que a ideia básica é a de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão *de dentro* do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita. (BUENO, 2006, p. 248)

Bueno (2006, p.249) deduz inicialmente que “é possível ao intelectual, com ou sem origens proletárias, pela via da solidariedade, falar legitimamente como representante dos miseráveis”, e Jorge Amado estaria revestido dessa legitimidade, pois ele era um autor de romance proletário, e, no caso de *Suor*, ele havia até morado no casarão que servia de cenário à sua narrativa; ou seja, ele havia visto de perto e até compartilhado a vida com os moradores do casarão.

Para Antonio Candido (2011), a respeito de *Jubiabá*, parecia que a composição acompanha a aventura do herói, de modo que o romancista se irmana com Antonio Bauduíno. Para este autor, o que faz de *Jubiabá* uma obra prima, ainda que cheia de imperfeições, é a inspiração e simpatia humana de Jorge Amado. Bueno (2006) retoma essa afirmação de Candido, relacionando a “simpatia humana” à ligação estabelecida diretamente entre voz narrativa e ação do herói. Tudo isso, ressalta Bueno, “animado pela intuição profunda da descoberta de que talvez seja possível fazer convergir na obra de arte intenção política e valorização do elemento popular, ou seja, promover uma fusão entre a denúncia crua do fracasso do presente e a exaltação idealizada do proletário” (2006, p. 256), fusão essa que foi compreendida como contradição entre romantismo e realismo por alguns críticos, ou entre poesia e documento, como caracterizou de maneira brilhante Antonio Candido.

Bueno (2006) relembra a crítica que Luiz Costa Lima faz de *Jubiabá* ao chamar a atenção para a incapacidade de Amado em interseccionar o culto manifesto do vagabundo com o caráter político-revolucionário da obra, pois a passagem de Baldo de malandro a grevista é motivada por uma questão sentimental. O autor de *Uma História do Romance de 30* rebate essa crítica com a ideia de que a trajetória de Baldo em rumo à consciência revolucionária começa bem antes da morte de Lindinalva, e sim quando ele começa a se

integrar ao mundo do trabalho quando vira boxeador; mas todas as suas experiências desde a infância já sinalizavam seu caráter de revolta. No entanto, Bueno reconhece que esse dilema do narrador entre o tipo popular e o revolucionário não se resolve totalmente em *Jubiabá*, livro que tem seu êxito justamente em encarar esse dilema, em um aprendizado explícito exercido na prática da escrita.

Bueno (2006) admite que há algo de não resolvido e até mesmo de artificial na proletarização de Baldo, que precisa abandonar o universo da infância no qual reinava *Jubiabá*, este que, a despeito disso, ainda dá título ao romance. Bueno conclui, então, que essa contradição revela a não necessidade real da proletarização do herói, mas que esta foi, em certa medida, criada pela visão política de seu autor, que conduz com mão de ferro seu herói para o mundo do trabalho e daí para a revolta.

Cabe ressaltar dois aspectos importantes a respeito da relação que se estabelece entre autor-personagem no processo de representação no caso específico de *Jubiabá*: o primeiro deles se refere ao irmanamento entre Jorge Amado e Antonio Baudino, conforme analisado por Antonio Candido (2011); e o segundo – que advém do primeiro – a necessidade de proletarização do herói. Embora não se possa negar a existência de simpatia humana por parte de Jorge Amado, o texto nos dá fortes indícios de que esta não é suficiente para que o autor seja irmanado ao herói, porque Baldo é constituído, desde o início como o outro, e os seus semelhantes também são outros para Jorge Amado. Ele ainda é o “negro Antonio Balduino”, ainda são as “negrinhas sujas do morro”, “as mulatas do areal”, “as mulatas da Barroquinha”; até mesmo *Jubiabá*, que dá nome ao romance, não pôde ser compreendido por Amado. A única forma de surgir algum irmanamento com esse outro “negro” é através da proletarização de Baldo, que se revela essencial para o processo de confiança entre autor e herói.

Também é importante lembrar nesse momento que a convergência entre intenção política e valorização do elemento popular materializou-se na obra de Jorge Amado ora como poesia ora como documento. Naquele que foi o romance mais poético de Amado – *Mar Morto* – segundo Antonio Candido, Bueno (2006) afirma que essa convergência pôde ser subsumida, pois ali se viu a possibilidade de que um homem do povo como Guma pudesse ser ele mesmo o veículo da revolução, e no herói popular poderia se sintetizar esses dois movimentos, dessa vez sem a necessidade da proletarização do herói. No entanto, Bueno faz a crítica de que em *Mar Morto*, semelhantemente aos velhos romances da seca, não há estruturas sociais profundas a serem modificadas, bastando uma boa aplicação das leis para que as coisas se resolvam. Talvez esse aspecto tenha sido a justificativa para a crítica negativa de Graciliano Ramos e Rubem Braga, este que até considera o romance meloso e reacionário.

Um outro exemplo dado por Bueno (2006) refere-se à relação entre o intelectual e o proletário no episódio de *Capitães de Areia* em que os meninos do bando são convidados a participar da greve por João de Adão, que sendo operário, com um pé na malandragem, participa do movimento organizado da greve, mas quando tem a oportunidade de explicar para os meninos como funcionaria sua atuação (como funcionaria a atuação dos malandros na greve), cala-se para que fale, com mais autoridade, o estudante, ou seja, o intelectual, que se aproxima tanto do operário, que agora passa a liderá-lo.

Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele:

– É pra greve que precisa da gente?

– Se for? – perguntou o estudante.

– Se for pra ajudar os grevistas, tou decidido. Pode contar com a gente... – levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta.

– Tu não vê... – começa a explicar João de Adão.

Mas cala, porque o estudante está falando:

– A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer coisas com muita ordem, porque assim venceremos e os operários conseguirão o aumento. Nós não queremos armar barulho, queremos mostrar que os operários são capazes de disciplina. (Uma pena, pensa Pedro Bala, que ama os barulhos.) Mas acontece que os diretores da Companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido. Então o companheiro João de Adão lembrou de vocês...

– Pra debandar os fura-greve? Tá certo. – diz Bala alegíssimo (AMADO, 1999, p. 248)

O autor de *Uma História do Romance de 30* chama atenção para o fato de que a exaltação ao proletário acaba se tornando a figuração flagrante da incapacidade para a luta política, restando ao povo apenas “fazer a festa”, pois era essa a visão que Bala tinha da greve: “Mas Pedro Bala está dizendo a João de Adão: – Que coisa porreta a greve! Nunca vi coisa tão bonita. É como uma festa... – A greve é a festa dos pobres... – diz o estudante.” (AMADO, 1999, p.247). A organização da greve, no entanto, cabe ao intelectual (o estudante). A festa, com certeza, é algo positivo e necessário, mas também é essencial que o povo participe da organização da festa, e não só o intelectual.

Bueno (2006) retoma as duas posições assumidas pelos intelectuais de 30 a partir da obra de Graciliano Ramos e de Jorge Amado. Aquele, ao perceber o proletário como um *outro* enigmático, não precisa valorizá-lo conscientemente porque a percepção de sua autonomia – e portanto de sua condição humana – já é demonstração da percepção de seu valor. Já Jorge Amado tenta atribuir valor ao *outro*, e acaba criando um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência, como demonstrado no exemplo dado de *Capitães da Areia*. Ou seja, o intelectual torna-se cúmplice da divisão social do trabalho. Bueno observa que muitos escritores de esquerda, desejando fazer o “romance proletário” caíram nessa armadilha:

ao não perceberem claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes figuraram ou uma demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente, ou o canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta que acabava, em certo sentido, reiterando a visão negativa que homens de direita como Octávio de Faria tinham do povo. (BUENO, 2006, p. 269)

Bueno (2006), no entanto, adverte que a obra de Jorge Amado não deve ser invalidada por isso, já que sua grandeza vem exatamente desse mergulho sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. Ainda assim, faz uma comparação pertinente com a obra de Gilberto Freyre, quanto ao olhar idealizado sobre o que vem da pobreza. O autor da historiografia relembra um trecho de Freyre no Manifesto Regionalista em que este exalta os mocambos de Pernambuco – as casas de barro e palha dos pescadores, casas dos caboclos – que se harmonizavam com as águas, com os climas, com as cores da natureza e os coqueiros, muito mais do qualquer outra construção.

Assim sendo, Bueno (2006) explica que através desse olhar idealizado é que foi possível tanto que um homem do povo virasse herói sem ter a capacidade para mudar as estruturas sociais e econômicas que o oprimiam (no caso de Guma em *Mar Morto*), quanto que o mocambo fosse retirado de seu contexto de miséria em que é construído, para ser considerado desde uma resposta adequada ao clima a uma solução estética mais apropriada que a belíssima arquitetura tradicional portuguesa. Apesar dessas limitações, Luís Bueno ressalta que esses intelectuais, de um modo ou de outro, “fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe, e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores” (BUENO, 2006, p. 270). Esse exercício de olhar o outro será feito com mais ou menos êxito em momentos diversos da literatura, e não deve, obviamente, ser idealizado.

É importante ressaltar que Jorge Amado era consciente desses limites, embora, como afirma Bueno (2006), tenha optado por lidar com essa problemática em um modo “*work in progress*”, conforme os dilemas apareciam no seu fazer literário, em um aprendizado constante na prática da escrita. É possível perceber como essa questão da representação do outro aparece para Amado em alguns momentos colocados em *Mar Morto* e também em *Jubiabá*.

Logo na primeira página de *Mar Morto*, em espécie de prólogo da tragédia a ser narrada, o narrador justifica-se quanto ao distanciamento entre ele e aquela história, que poderia não parecer tão bela sendo contada por ele: “E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e,

difícilmente um homem da terra entende o coração dos marinheiros.” (AMADO, 2001, p. 01). O narrador reconhece que pode haver deformidade na história que pode não parecer tão bela. Quanto a essa deformidade, Antonio Candido, a respeito desse mesmo trecho acima citado, diz:

Os negros e trabalhadores dos seus livros são descritos por um homem de outra cor, de outra classe, cuja obra importa numa estilização inevitável e necessária, talhada no rico conteúdo emocional do povo. Na maneira de amar e de pensar dos seus negros, haverá uma deformação que a mais intensa simpatia e o mais minucioso conhecimento não conseguem atenuar, E nem há necessidade disto. Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente à sua humanidade. Arte é estilo, e estilo é convenção. (CANDIDO, 2011, p.48)

#### **4.1 A figuração do negro na cidade colonial e religiosa da Bahia**

Como vimos há pouco, tanto Cândido (2011) como Bueno (2006) atribuem a legitimidade de representação do *outro* por Jorge Amado à simpatia humana e à solidariedade do autor. Cândido (2006), admite que há uma deformidade na maneira de amar e de pensar dos negros na obra de Jorge Amado, a qual a mais intensa simpatia e o mais minucioso conhecimento não conseguem atenuar. Para o crítico, a existência estética dada por Amado reivindicava a humanidade do *outro*/negro, não tendo necessidade de atenuação daquelas deformidades, por serem elas arte e convenção.

Porém, Abdias Nascimento e Guerreiro Ramos têm uma outra visão sobre a questão da convenção artística – o que se deve muito ao lugar que eles ocupam enquanto homens negros; lugar inacessível a Candido. Para eles, quando se trata da representação artística do negro, nem a simpatia nem a solidariedade são suficientes, nem mesmo como estilo e convenção. De acordo com esses autores, as deformidades na representação – que, para Candido, não necessitavam de atenuações – são na verdade parte da violência sofrida pelo povo negro em diversos níveis.

Guerreiro Ramos (1995), em *A patologia social do branco brasileiro*, aborda a natureza sociológica da simpatia como elemento essencial para o êxito de uma sociedade integrada. Retoma pensadores como Hume, Adam Smith, Giddins e Mukerjee para demonstrar como as sociedades subsistem graças ao sentimento de bilateralidade simpática que deve superar tendências individualistas e desagregadoras. Para este autor, “nenhum grupo social alcança níveis altos da vida histórica se os seus membros não se relacionam pelo sentimento singenético<sup>7</sup>” (RAMOS, 1995, p. 232-233), ou seja, se seus membros não reconhecem uns aos outros como tendo uma origem comum. No entanto,

---

<sup>7</sup> De singênese: hipótese segundo a qual todos os seres vivos teriam sido criados simultaneamente; origem a partir de um ancestral comum.

A formação colonial da sociedade brasileira tem dificultado o desenvolvimento entre os brasileiros deste sentimento, e segundo Azevedo Amaral, ter-nos-íamos habituado “a ter vergonha de nós mesmos”, e “acreditamos através da nossa cultura livresca, que só é grandioso o que corresponde aos padrões étnicos das civilizações que se elaboram em torno do mediterrâneo e do Báltico”. (RAMOS, 1995, p. 233)

Assim sendo, Ramos (1995) demonstra a crueldade, a má-fé e a intenção cismogênica<sup>8</sup> dos estudos que tratam o negro como tema no Brasil, justamente porque partem do princípio que estes são os *outros* da sociedade, minando seu sentimento de segurança, assim como os nazistas usaram processos semelhantes, transformando os judeus em assunto. Para ele, nos dias de hoje, “a idealização da branquidão na sociedade brasileira, é sintoma de escassa integração social de seus elementos, é sintoma de que a consciência da espécie entre os que a compõem mal chegou a instituir-se.” (RAMOS, 1995, p. 235)

A idealização da branquidão, ou a tematização do negro – lados da mesma moeda – na sociedade brasileira são indícios de que não há uma verdadeira simpatia, e são também obstáculos para que alcancemos êxito enquanto sociedade:

O ideal de branquidão, tal como ilustramos anteriormente, nas condições atuais, é uma sobrevivência que embarça o processo de maturidade psicológica do brasileiro, e, além disso, contribui para enfraquecer a integração social dos elementos constitutivos da sociedade nacional. (RAMOS, 1995, p.231)

Em *O genocídio negro brasileiro*, Abdias Nascimento (2016) reflete sobre o objetivo da elite brasileira em expurgar o caráter negro, física e culturalmente, da sociedade brasileira, utilizando para tal os meios mais diversificados:

Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; da operatividade do “sincretismo” religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária – manipulando todos esses métodos e recursos – a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da branquidão, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes.

Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. O processo de assimilação ou de aculturação não se relaciona apenas à concessão aos negros, individualmente, de prestígio social. Mais grave, restringe sua mobilidade vertical na sociedade como um grupo; invade o negro e o mulato até à intimidade

<sup>8</sup> Na teoria de Bateson, cismogênese surge como o conceito que visa apreender e interpretar os “processos de diferenciação social”. Etimologicamente, é um neologismo que denota “nascimento de uma separação”. (Rattes, 2016)

mesma do ser negro e do seu modo de autoavaliar-se, de sua autoestima. (NASCIMENTO, A., 2016, p. 112)

Essa citação, necessariamente longa, nos dá uma síntese do que é o genocídio do negro brasileiro, e de como a assimilação e a aculturação são algumas das técnicas utilizadas pela elite branca para a obtenção de seu objetivo genocida e epistemicida. A bastardização ou a folclorização da cultura afro-brasileira são expressões dos processos de aculturação presentes nas produções literárias do nosso país:

Desta escamoteação do esvaziamento chegamos ao ponto máximo da técnica de inferiorizar a cultura afro-brasileira: a sua folclorização. Técnica insidiosa e tão entranhada nos métodos e no raciocínio de certos estudiosos que até aquele “analista” bem intencionado revela, consciente ou inconscientemente, sua adesão a tal elenco de crenças negativas. (NASCIMENTO, A., 2016, p. 145)

Para Abdias do Nascimento – assim como para Spivak (2018) – até o intelectual mais bem intencionado em retratar a cultura afro-brasileira pode aderir, ainda que inconscientemente, a uma representação que corresponde aos propósitos do imperialismo branco. Como exemplo dessa aculturação na figuração do *outro*/negro, Nascimento (2016) cita o próprio Jorge Amado, como um escritor que possuía a seu crédito a promoção e a suposta valorização da cultura africana na Bahia, mas que, a despeito da simpatia e da solidariedade (das quais falamos anteriormente), em alguns momentos de suas narrativas reforçava o pensamento hegemônico e racista.

Como afirmamos no capítulo anterior, Jorge Amado não compreende como um ancião ex-escravizado como Jubiabá pode exercer uma influência significativa sobre a comunidade, e por isso a incompreensibilidade do personagem, que sempre causa forte impressão, mas emite palavras em nagô que ninguém entende. Assim como dito anteriormente, esse distanciamento criado entre o pai de santo e a comunidade talvez indiquem muito mais os limites de compreensão do próprio autor, que privilegia a questão de classe sobre os saberes ancestrais negros representados por Jubiabá do que os limites da comunidade para com Jubiabá.

Nascimento (2016) relembra o capítulo *Macumba*, de *Jubiabá*, em que há a descrição da dança das feitas:

[...] O tronco estava quase nu, um pano branco amarrado nos peitos. E o tronco de Joana era perfeito de beleza, os seios duros e pontiagudos furando o pano. (AMADO, 2008, p. 99)

[...] Oxalufã, que era Oxalá velho, só reverenciou Jubiabá. E dançou entre as feitas até que Maria dos Reis caiu estremunhando no chão, assim mesmo sacudindo o corpo no jeito da dança, espumando pela boca e pelo sexo. (AMADO, 2008, p. 101)

Em sua análise, a descrição que Jorge Amado faz do ritual acima – mesmo levando em consideração a liberdade de expressão concedida à criação artística – é, no mínimo, sacrílega. Mas, ainda assim, o livro de onde vieram essas descrições é frequentemente citado como

sendo uma visão positiva desde dentro dos rituais de candomblé.

A respeito do teor sexual atribuído ao ritual, o narrador chega a fazer uma comparação entre o momento de transe como foi vivido por Maria dos Reis e a perda de sua virgindade algum tempo depois:

Maria dos Reis escondeu Antônio Balduino no seu próprio quarto, sem que a mãe, que dormia, visse. E quando pela madrugada o negro saiu, o corpo de Dos Reis ainda era macio e quente, mas não era mais virgem. Tinha sido melhor que Oxalá, o maior dos santos. (AMADO, 2008, p. 116)

Uma outra passagem citada por Nascimento (2016) é sobre a comparação entre a dança feita por Rosenda no circo com a dança ritual, que bem demonstra a reificação desse elemento religioso:

Ela rebola as ancas. Desapareceu toda, só tem ancas. As suas nádegas enchem o circo, do teto até a arena. Rosenda Rosedá dança. Dança mística de macumba, sensual como dança religiosa, feroz como dança da floresta virgem. Ela está mostrando o corpo todo, mas o seu corpo é um segredo para os homens, porque, mal aparece, a saia o cobre, o esconde. Eles estão irritados e fixam a vista, mas é inútil. A dança é rápida demais, é religiosa demais e eles são dominados pela dança. Não os brancos, que continuam nas coxas, nas nádegas, no sexo de Rosenda Rosedá. Mas os negros sim... (AMADO, 2008, p. 215)

[...]dança religiosa dos negros, macumba, deuses da caça e da bexiga, a saia voando, os seios saltando sob os colares para os olhos do juiz. (AMADO, 2008, p. 216)

Em mais esse trecho é possível observar os processos de reificação de um ritual, transformado em produto circense, bem como o processo de objetificação do corpo feminino e, mais especificamente no caso de Rosenda, do corpo da “mulata”. Filha de mãe negra e pai português, Rosenda carrega o estereótipo da voluptuosidade, que incide também sobre sua dança, ainda que devesse ser ela religiosa. A respeito da narração que transforma o ritual religioso em mera excitação erótica em mais de um momento na obra, temos a observação de que “[...] O agregado de imagens usado para criar a visão do Candomblé de *Jubiabá* manifesta implicitamente uma negação da religião, fazendo dela uma selvagem manifestação emocional de sensualidade e erotismo primitivos.” (DORIS TURNER apud NASCIMENTO, A., 2016, p. 146).

Ainda sobre a associação entre a dança religiosa transformada em excitação e o estereótipo de voluptuosidade atribuído à “mulata” e à “crioula”, Nascimento (2016) afirma:

Este último estereótipo, o qual já vimos funcionando na “dança religiosa” de Jorge Amado, com remexos de quadris e sexo espumando, é uma das mais perniciosas imagens, se considerarmos que o apelo da mulata ao branco tem sido creditado como uma das provas irrefutáveis da “democracia racial” no Brasil. Entretanto, a existência desse apelo, para melhor ser dito, reflete uma prova inadmitida e não reconhecida da exploração sexual da mulher negra e mulata. Prova mais uma condenável agressão de caráter patológico que se torna monstruosa normalidade praticada com a frequência e a tranquilidade rotineira dos acontecimentos de uma

sociedade profundamente racista... (NASCIMENTO, A., 2016, p. 158)

Nascimento (2016) também critica o modo como Baldo, o protagonista negro, é retratado: “Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos.” [...] “Andava pelos dezoito anos, mas parecia ter vinte e cinco. Era forte e alto como uma árvore, livre como um animal e possuía a gargalhada mais clara da cidade.” (Amado, 2008, p. 18 e p.112). De fato, Baldo, por vezes, é representado com uma personalidade animalesca e feroz, com sua gargalhada clara e alta, que era o seu grito de liberdade – a mesma gargalhada que colocou medo nos homens que presenciaram sua briga no campo com Zequinha, o qual saiu esfaqueado por Baldo.

O caráter animalesco criticado por Nascimento (2016) é aquele que atribui a Baldo os estereótipos registrados por Roger Bastide: “[...] Negro ruim – estereótipo da crueldade inata, sexualidade desenfreada, imundície, preguiça, imoralidade; [...] o crioulo – dissimulação, malícia, esperteza, selvageria.” (BATISTE apud NASCIMENTO, A., 2016, p. 158). Vemos que desde a infância Antônio Balduíno é retratado com um ódio inato e com uma sexualidade exacerbada. A bem da verdade, podemos notar que o protagonista de outro romance aqui estudado – Pedro Bala, de *Capitães da Areia* – estando na mesma situação de criança abandonada em que Baldo se encontrava, não foi retratado da mesma maneira animalesca, nem mesmo quando cometeu um estupro.

Trata-se da degradação folclórica da imagem do negro. Folclórica porque relacionada aos estereótipos e ao exotismo a que essa cultura e essas pessoas são reduzidas na poesia, na prosa e no folclore do país:

Cultura africana posta de lado como simples folclore se torna instrumento mortal no esquema de imobilização e fossilização dos seus elementos vitais. Uma sutil forma de etnocídio. Todo o fenômeno se desenrola envolto numa aura de subterfúgio e manipulações que visam mascarar e diluir sua intenção básica, tornando-o ostensivamente superficial.

[...] Para essa cultura de identificação branca o *homem folclórico* reproduz o *homem natural*, aquele que não tem história, nem projetos, nem problemas: ele possui de seu apenas sua alienação como identidade. Sua identidade é, pois sua mesma alienação. Desde que a matéria-prima é o não ser que aguarda a forma, podemos concluir, a respeito do folclore negro, ser ele uma espécie de matéria-prima que os brancos manipulam e manufacturam para obter lucro. (NASCIMENTO, A., 2016, p. 147)

Retornando a Guerreiro Ramos (1995), que, ao tratar sobre o caráter patológico das relações de raça no Brasil – que consiste em que as pessoas de pigmentação mais claras manifestem em sua autoavaliação estética um protesto contra sua real condição étnica de mestiços – afirma que um dos procedimentos de disfarce étnico utilizado pela minoria “branca” é a tematização do negro. Dessa forma, para garantir a espoliação da população de

cor, bem como para manter seus privilégios, “a minoria dominante de origem europeia recorria não somente à força, à violência, mas a um sistema de pseudojustificações, de estereótipos, ou a processos de domesticação psicológica” (RAMOS, 1995, p.220). Segundo esse autor, uns dos suportes psicológicos dessa espoliação era a afirmação dogmática da excelência da brancura, assim como a degradação estética da cor negra.

Havia, e ainda há, uma contradição entre as ideias e os fatos de nossas relações de raça, pois, como afirma Ramos (1995), no plano ideológico, é ainda dominante a brancura como critério de estética social; mas no plano dos fatos é dominante a população de origem negra. Esse descompasso, seja na antropologia, na sociologia, ou nas artes é colocado da seguinte forma pelo sociólogo:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como mumificada, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, é proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (RAMOS, 1995, p.215)

Em *Jubiabá*, encontramos muito dessa contradição no tratamento do negro como tema. No entanto, apesar de haver sim uma redução causada por estereótipos, não podemos dizer que há total esvaziamento na persona de Baldo. Este é um personagem que não pôde ser totalmente imobilizado ou mumificado, assim como bem observado por Lúcia Miguel Pereira, que percebeu no espírito de revolta do protagonista um traço fundamental de sua psicologia:

Antônio Balduino, com a sua alma indomável, não pode ser um proletário típico, nem à russa, nem à brasileira. É um homem. Embora não existissem lutas de classe nem reivindicações sociais, ele seria um descontente, um insubmisso. Muito antes de se integrar no proletariado, de achar um motivo plausível para canalizar os seus impulsos revoltosos, ele era um revoltado. Desde os dias da sua infância solta no morro, a ordem estabelecida lhe repugna. Não quer ser escravo, explica o autor, não quer carregar sacos ou ser criado de gente rica. Mas se houvesse nascido burguês, refugaria do mesmo modo ante a mesmice de uma repartição pública ou cotidiana disciplina das chamadas profissões liberais. Em toda a parte, veria a servidão, a obrigação de se submeter, que é a sina da maioria dos homens. (PEREIRA apud BUENO, 2006, p.261)

A revolta de Baldo está sempre presente desde sua infância, e constitui o cerne de suas ações, bem mesmo antes de conhecer a greve ela já estava lá, em suas observações, nos seus pesadelos, nos seus sonhos de menino do morro, na sua recusa ao destino de antemão preparado pela sociedade:

A vida do morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios ou

conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. Coisa que o negrinho Antônio Balduino aprendeu desde cedo no exemplo diário dos maiores. Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos. No morro só Jubiabá a conservava, mas isto Antônio Balduino ainda não sabia. Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam abc e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio. Foi no morro do Capa-Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez depois foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua, na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltaram. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam. (AMADO, 2008, p.34-35)

É impossível negar que a obra de Jorge Amado apresenta em vários momentos uma aculturação e assimilação, justificados pelo mito da democracia racial. Porém, não podemos afirmar que a representação que este autor faz de Baldo seja puramente folclórica. Antônio Balduino, apesar dos pesares, ainda é. É desde criança um revoltado, sente e sofre a dor do seu povo. E essa dor é apenas intuída por Jorge Amado, e esse “ser”, apesar da imperiosidade do documento, da ideologia ou da tese, se expressa pelo sopro do poético, assim como o chocalhar de siris no corpo de Anão Viriato. Como dissemos anteriormente, foi necessário que Baldo se proletarizasse para ser irmanado com o autor, mas essa era uma necessidade somente de Jorge Amado. A proletarização não humanizou Baldo, o que o torna humano é o seu senso de revolta e sua paixão pela liberdade, pois, ao fim, o mar que o cerca não representa nada mais que seu desejo por liberdade. Cabe refletirmos, no entanto, que embora o herói consiga saltar por sobre o determinismo racista, muitos personagens como Jubiabá e as mulheres negras permanecem limitados pela incompreensão, pela desconfiança e pela domesticação da brancura.

Como vimos, no capítulo *Macumba* – aquele em que pudemos observar um processo

de aculturação e exotismo na descrição da cultura e religião afro-brasileira – o narrador explicita o ritual através de uma descrição minuciosa que explicava o papel das feitas e dos ogãs, falava dos sons dos atabaques e chocalhos, explicava também o transe que se apoderava dos corpos dos negros quando tomados pelos orixás, assim como transcrevia (e em alguns momentos traduzia) os cânticos que eram entoados em nagô. A descrição da macumba como feita pelo narrador revela um trabalho de observação, assim como aquele que Jorge Amado explicita na dedicatória do livro: “A Matilde, lembrança da viagem para colher material”. No entanto revela um envolvimento maior que o de simples observação, mas infelizmente falha em sua tentativa de não reificação daqueles elementos ali descritos, cedendo para a folclorização, que não triunfa invicta somente por um detalhe: Jorge Amado reconhece que sua observação e mesmo sua simpatia e solidariedade têm limites que não podem ser transponíveis ao nível da descrição.

Nesse cenário aparecem dois personagens pontuais, porém essenciais para a nossa compreensão de como o autor baiano demonstrava sua consciência sobre os impasses na representação do outro. Aparece como convidado na macumba um homem branco e calvo que despertou a curiosidade de Balduíno, que inicialmente temia que aquele pudesse ser um policial infiltrado, mas foi convencido por um estudante negro que acompanhava o homem de que este era uma pessoa de confiança. Baldo descobriu que o homem andava viajando o mundo, observando coisas – poderia ser um intelectual – e animou-se com a possibilidade de que ele pudesse escrever um ABC sobre a sua vida futuramente.

No entanto, o desconforto pela presença do homem se fez notar, não só pela desconfiança inicial de que ele seria um infiltrado da polícia: “O branco se despediu depois de dizer a Jubiabá que aquilo fora a coisa mais bonita que ele já vira. O estudante foi com ele e os negros como que respiraram. Agora podiam conversar, discutir suas coisas, falar no que gostavam, mentir à vontade.” (AMADO, 2008, p. 102). O próprio Baldo, no fim da noite, ao lembrar-se do homem que iria escrever seu ABC, considerou que o homem havia fugido por solidariedade porque os negros estavam com vergonha dele. A relação entre observados e observador é amistosa, e inclui admiração, porém não é uma relação integral e de igualdade.

Ainda na macumba, depois que o homem branco havia ido embora, os negros iniciam uma conversa sobre a tatuagem de um deles, conversa que é interrompida pelo velho Damião, ex-escravizado:

Damião, um negro velho, sorri.

— Ocês quer ver costa marcada?

Jubiabá faz um gesto para ele não mostrar. Mas ele já arrancou a camisa e aparecem as costas. Todos veem que a sua carapinha já é branca. Nas suas costas estão as marcas do chicote. Fora surrado nas fazendas, andara nos troncos no tempo da

escravidão. Antônio Balduino viu logo abaixo das chicotadas uma marca de queimadura:

— Que foi isso, meu tio?

Quando Damião compreende que ele fala da queimadura fica de repente envergonhado e cobre as costas. Fica sem falar olhando a cidade iluminada lá embaixo. Maria dos Reis sorri para Antônio Balduino. Também os velhos que foram escravos podem ter um segredo. (AMADO, 2008, p.103)

[...]Continuaram a descida calados. Antônio Balduino revia a cena da macumba, o homem calvo que viajara o mundo todo. O homem tinha ido embora, a verdade é que o homem tinha fugido. Antônio Balduino pensava que aquele homem fosse Pedro Malasarte. Mas ele tinha fugido quando vira que os negros estavam envergonhados. Lembrou-se de Zumbi dos Palmares. Se tivesse havido outro Zumbi, aquele negro velho não teria sido chicoteado. Seria um lutador. Então não precisaria se envergonhar do homem branco. O homem saíra num gesto de solidariedade, e não voltaria jamais. Porém um dia aquele homem iria escrever o abc de Antônio Balduino, um abc heróico, onde cantaria as aventuras de um negro livre, alegre, brigão, valente como sete. (AMADO, 2008, p.104)

A história das chibatadas é acessível ao narrador e a todos os presentes na conversa, é uma história comum a todos ali. No entanto, há segredos no coração de um homem do povo que não serão facilmente perscrutados, embora seja algo que habite a nossa história comum enquanto povo, mas não enquanto raça, por exemplo. Ao perceber que Baldo perguntava sobre a queimadura, o velho Damião cobre as costas e se cala, envergonhado, ao que o narrador conclui que “Também os velhos que foram escravos podem ter um segredo”.

#### **4.2. O silêncio feminino: uma análise interseccional do subalterno feminino e a alteridade.**

Retornando a Spivak (2018), é importante ressaltar uma famosa citação de seu livro, no que diz que: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2018, p. 85). Com isso, a teórica indiana evidencia a situação ainda mais precária das mulheres em relação aos homens subalternos.

Djamila Ribeiro, em *O que é Lugar de Fala?*, faz a análise dessa situação da mulher a partir de Simone de Beauvoir, explicando que “de modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem.” (RIBEIRO, 2017, p. 35). Esta condição de *Outro*, segundo a análise beauvoiriana, se dá porque a mulher é vista como um objeto que possui uma função diante do olhar masculino, sendo destituída de sua humanidade, sendo impedida de ser sujeito, submetida a uma relação de submissão e dominação.

Djamila (2017) também evoca uma análise ainda mais profunda da situação de outridade em que as mulheres são colocadas, mas a partir de Grada Kilomba, que afirma que

se a mulher é o *Outro* do homem, a mulher negra é o *Outro do Outro*. Mas antes de incorreremos à riquíssima análise feita por Kilomba, é essencial nos determos no discurso de Sojourner Truth, também apresentado por Djamilia em *O que é Lugar de Fala?*:

Bem, minha gente, quando existe tamanha algazarra é que alguma coisa deve estar fora da ordem. Penso que espremidos entre os negros do sul e as mulheres do norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficarão em apuros. Mas em torno de que é toda esta falação?

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?

E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e se sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida?

Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele.

Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam.

Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisas para dizer. (TRUTH apud RIBEIRO, 2017)

Esse discurso de Sojourner Truth, ex-escravizada, abolicionista afro-americana, escritora e ativista pelos direitos das mulheres, traz elementos importantes para a compreensão do termo *outro do outro / outro da alteridade*, embora tenha sido enunciado muito antes das teorias de Beauvoir e Kilomba, ainda em 1851. Já em sua primeira parte, Sojourner apresenta uma relação de conflito entre o homem branco diante das reivindicações dos homens negros do Sul e das mulheres brancas do Norte. Quem não está colocada como sujeito nesse conflito é a mulher negra, que nem mesmo é considerada uma mulher, por isso a pergunta “*Eu não sou uma mulher?*”

Sojourner, quando ainda estava em condição escravizada, trabalhou como um homem negro e pariu como qualquer mulher (embora não tenha podido ficar com a maioria dos filhos, que foram vendidos como escravos), mas não podia ocupar o espaço do homem negro, pois não era homem, e também não podia ocupar o espaço de mulher branca, pois não era branca. Restava à mulher negra o não espaço, a não subjetividade, o que Grada Kilomba (2019) chamou de terceiro espaço, muitos anos depois de que Sojourner enunciou seu

discurso. “É isto aí, meu bem. O que isso tem a ver com os direitos das mulheres ou com os direitos dos negros?”. Para Sourjourner Truth sua luta não era contemplada nem pela luta das mulheres, categoria na qual ela não era vista e nem pela luta dos negros, categoria que só vislumbrava os homens negros. O copo dela continuava por ser cheio.

O discurso de Sourjourner Truth revela a situação ainda mais à margem e mais precarizada em que se encontra a mulher negra diante daqueles que deveriam ser seus pares: homem-**negro**, **mulher**-branca. No entanto, o que se pode constatar de sua fala é que a mulher negra ocupava o não lugar, transformando-se na antítese da mulher universal branca, ao mesmo tempo em que era antítese também do masculino negro. É sobre essa perspectiva que Grada Kilomba (2019) analisa a situação de *outridade* em que se insere a mulher negra, a partir de um ponto vista situado, que considera as várias possibilidades de ser mulher, abdicando da estrutura universal “mulher”:

Em um esquema gênero-“raça”, no entanto, esse estado de Outridade é mais complexo (...) Mulheres *negras*, por não serem *brancas* nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia *branca*. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade.

Nesse esquema, a mulher *negra* só pode ser a/o “Outra/a” e nunca o eu. (...) Como Lola Young escreve, uma mulher *negra* inevitavelmente “serve como a outra de “outras/os” sem status suficiente para ter um outro de si mesma” (1996, p.100). As mulheres *brancas* tem um status oscilante, como o eu e como a “Outra” dos homens brancos, porque elas são *brancas*, mas não homens. Os homens *negros* servem como oponentes para homens *brancos*, bem como competidores em potencial por mulheres *brancas*, porque são homens, mas não são *brancos*. As mulheres *negras*, no entanto, não são *brancas* nem homens e servem, assim, como a “Outra” da alteridade. (KILOMBA, 2019, p. 190-191)

A antropóloga brasileira, Lélia Gonzalez, há algumas décadas também chamava atenção para essa dupla opressão (às vezes tripla) sofrida pelas mulheres negras, especialmente no contexto da América Latina:

É importante insistir que no quadro das profundas desigualdades raciais existentes no continente, se inscreve, e muito bem articulada, a desigualdade sexual. Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, da sua posição de classe, ameríndias e amefricanas fazem parte na sua grande maioria do proletariado latino americano. (GONZALEZ, 2011, p.17)

Nas narrativas amadianas de que aqui tratamos, ainda que sejam colocadas como contra-hegemônicas, é possível identificar essa dinâmica de *outridade* em relação tanto à mulher branca e ao homem negro, esses apresentando o status oscilante de que fala Kilomba, quanto em relação à mulher negra, porém nessa posição imposta pelo racismo e sexismo

patriarcais que a colocam como outra da alteridade; bem como podemos observar o caráter tríplice da discriminação a que as mulheres estão expostas em uma região de capitalismo dependente.

A situação da mulher nos romances amadianos da segunda metade da década de trinta, refletem o momento histórico das discussões sobre direito das mulheres brancas e também sobre a questão racial, ao mesmo tempo em que o autor faz uma crítica ao paternalismo e ao patriarcalismo vigentes, porém essa crítica não consegue superar a própria ideologia do autor no que concernia às mulheres negras.

Ana Claudia Lemos Pacheco, em sua tese de doutorado, que fala sobre a afetividade e sexualidade das mulheres negras, faz um breve histórico das teorias raciais no Brasil. A autora explica que entre os séculos XIX e XX várias teorias se preocuparam em explicar o problema racial brasileiro. O século XIX foi marcado pela tese da degenerescência racial, ou seja, uma visão eugenista de que a mistura de raças seria maléfica porque traria uma degenerescência mental e física e social às espécies. Esse modo de pensar gerava uma visão pessimista quanto ao destino do Brasil, um país miscigenado.

Ainda de acordo com Pacheco (2008), já no início do século XX as mudanças sociais, econômicas e culturais pelas quais passava o país não atendiam mais às explicações pessimistas sobre o destino do povo brasileiro, surgindo uma nova interpretação acerca da realidade multirracial brasileira: a teoria do branqueamento de Oliveira Vianna, que, ainda numa perspectiva do racismo científico, colocava-se contrária à tese da degenerescência. A tese principal de Vianna era de que a miscigenação, como resultado do contato íntimo entre brasileiros e imigrantes europeus, levaria o Brasil ao branqueamento populacional, de modo que a etnia branca refinaria a raça.

Como uma mudança desse paradigma de racismo científico, a autora apresenta a obra freyriana na década de 30 como uma nova linha interpretativa a respeito das relações raciais no Brasil. A autora ressalta que o cerne dessa nova abordagem é que a miscigenação, como resultante do contato entre índios, negros e brancos teria colaborado para uma maior reciprocidade racial sexual-afetiva entre esses três povos, atenuando, assim, as desigualdades raciais entre senhores e escravos no período colonial. Apesar de inovadora, a análise freyriana tem sido alvo de críticas pelo modo como adocicou o sistema racial desse período, como afirma Pacheco:

A crítica mais frequente aos seus trabalhos referem-se à criação do mito da democracia racial. A miscigenação seria uma “válvula de escape” que arranjaría e acomodaria os conflitos étnico-raciais entre as três raças que formaram o Brasil, camuflando-se a violência do sistema racial, patriarcal. Outros autores criticam a obra freyriana por esta consolidar uma imagem estereotipada sobre a sensualização e

afetividade de negros e índios, especialmente da mulher negra/mestiça como objeto de desejo sexual. Ou, ainda, têm se criticado o papel mediador (ou atenuador) e passivo que a mulher negra teria nas relações de reciprocidade racial-sexual-afetiva entre negros e brancos, na obra desse autor, anulando-se o papel ativo que esta tivera nas lutas de resistência contra o escravismo e a dominação patriarcal. (2008, p. 59)

Assim como dissemos um pouco antes, Jorge Amado aproximava-se de Gilberto Freyre no sentido da romantização não só da pobreza, em alguns momentos, mas também em sua análise das relações raciais que se estabeleceram em nossa sociedade colonialista. Sua ênfase na figura da negra ou mulata por demais sensualizada e objetificada é exemplo disso, embora nas obras aqui tratadas essa imagem ainda não estivesse totalmente consolidada assim como seria possível anos depois em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958). No entanto, já é possível perceber os meandros em que correm os preconceitos a que estão expostas as mulheres negras – em relação às brancas – como bem específica Lélia Gonzalez:

[...] Um dito popular brasileiro sintetiza essa situação ao afirmar: “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. Que se atenda aos papéis atribuídos as amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados: por um lado são os burros de carga do sexo (do qual as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, se constata como a superexploração socioeconômica se alia a superexploração sexual das mulheres amefricanas (GONZALEZ, 2011, p.19)

Tanto em *Jubiabá* como em *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, o que temos é, ao mesmo tempo, uma crítica ao paternalismo e ao patriarcalismo na figuração de mulheres brancas, e um viés de manutenção do racismo e sexismo lançados sobre a mulher negra. Quando se fala em silêncio feminino, ou silenciamento das mulheres, não se pode entender o termo mulheres em uma acepção totalizante, pois, como vimos, discutir relações de gênero, sem uma perspectiva de raça e classe social a que pertence a mulher, coloca o debate em descompasso com os acontecimentos da realidade, que é muito mais complexa e multifacetada.

A figuração da mulher branca em *Jubiabá* e *Capitães da Areia* reflete uma importante crítica ao patriarcado e ao paternalismo em uma sociedade que somente em 1934 reconheceu o direito das mulheres ao sufrágio. Lindinalva e Dora são figuras femininas brancas que sintetizam de forma importante essa crítica. Ambas são doces, inicialmente delicadas e ordeiras, embora de classes diferentes, devido a circunstâncias da vida acabam por subverter o seu papel: Lindinalva decai de sua docilidade e pureza, tornando-se prostituta após engravidar de seu noivo, que permanece intacto, e até ascende na mesma estrutura social machista que a esmaga até a morte. Dora, loira, doce e feminina, cuidadora de seu irmão, após a morte da mãe, junta-se ao grupo dos Capitães da Areia, assumindo papéis que, ainda que condizentes com a estrutura patriarcalista de mãe, irmã e noiva, eram subvertidos por

sua postura de “moleque” quando tinha de participar de um roubo ou de uma luta.

Nesses romances, e feita uma crítica ao paternalismo através da representação infantilizada das mulheres brancas que são tratadas como “querida” e “filhinha”, como bem observam Santos e Cavalcante (2015):

Podemos encontrar nas passagens em que o noivo de Lindinalva assim a trata “O que foi, querida? (...) Você é uma medrosa, querida” (AMADO, 1976, p. 85) ou na passagem em que Antônio Ruiz, o proprietário das Panificações Reunidas, discute com sua esposa Helena sobre a greve dos funcionários: “Está metida em política, filhinha? (...) Você não sabe nada dessas coisas, meu amor (AMADO, 1976, p. 321). “Não chore, Lena” (AMADO, 1976, p. 323). Nesses trechos encontram-se discursos ligados ao paternalismo, uma vez que, para Falci (2006), a mulher de elite, mesmo com certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. (p. 220)

Ao analisarem essa figuração paternalista das mulheres brancas, as autoras reconhecem que há uma diferença no tratamento dado a estas em comparação ao tratamento dado às mulheres negras, Santos e Cavalcante (2015) relacionam essa diferença à classe e não a gênero, em uma análise que deixa passar a importante questão de outridade e silenciamento a que a mulher negra é submetida em nossa sociedade.

As mulheres negras, ou melhor, as pobres, entretanto, têm um tratamento diferenciado em relação às ricas. A começar pela descrição das negras, muito mais hostil e, geralmente, com apelo sexual: “mulata gorda” (AMADO, 1976, p. 35), “Mas Antônio Balduino, que estava acostumado com as negrinhas sujas do morro” (AMADO, 1976, p. 55), “Joana trazia os cabelos soltos, cabelos que ela espichava cuidadosamente, e os perfumava com um perfume que tonteava Antônio Balduino. Ele enfiava o nariz chato no cangote dela, suspendia o cabelo e ficava aspirando aquele perfume. Ela dizia rindo: - Tira o focinho do meu pescoço... Ele ria também: - Que bodum gostoso... Jogava a negra de costas na cama. A voz dela vinha de longe: - Seu cão...” (AMADO, 1976, p. 92), “negras gordas vestidas com anáguas e camisas decotadas e colares no pescoço” (AMADO, 1976, p.103), “Uma mulata desdentada, bem clara, que nem valera a pena tanto esforço.” (AMADO, 1976, p. 112). Além disso, constantemente as negras (“cabrochas”) do romance costumavam passear com Baldo pelo areal a satisfazer-lhe sua vontade sexual: “- Uma mulata, seu mano... – Aquela, Joaquim, tá ali, está comida... – Tá com um macho, Baldo (...) Mas como não havia mesmo outra mulher o jeito que tiveram foi levar a desdentada para o areal” (AMADO, 1976, p. 111/112). (SANTOS e CAVALCANTE, 2015, p.221)

Embora possa parecer, muito superficialmente, que a opressão sofrida pelas mulheres negras em *Jubiabá*, se dava por sua condição de pobreza, quando comparamos o tratamento dado a elas com aquele conferido a Lindinalva em seu período de maior decaimento e miséria, constatamos que não é apenas uma questão de classe. Quando Baldo encontra Lindinalva na Ladeira do Tabuão – último estágio na vida de prostituição em Salvador – ela está totalmente desfigurada pela doença e pelo alcoolismo; ainda assim a construção figurativa dessa personagem é muito mais humana, e até romantizada, do que aquela que se faz das mulheres negras do morro, que sequer eram prostitutas:

Da porta do 32 uma mulher sai de súbito, os cabelos soltos. Mal ela aparece na porta, Antônio Balduino tem certeza que é Lindinalva. Mas é um trapo humano, uma figura que perdeu o nome na ladeira do Tabuão. Rosto sardento e encovado, as mãos finas tremendo, os olhos saltados e brilhantes. O vento sacode os cabelos da mulher (...) (AMADO, 2008, p.273)

Os cabelos soltos sacodidos pelo vento, os olhos saltados e brilhantes, bem como o rosto sardento revelam muito da humanidade atribuída a Lindinalva, mesmo em seu estágio terminal, vitimada por doenças venéreas, alcoólatra. Ela ainda é humana, um *trapo humano*, diferente das mulheres negras que eram chamadas de “couro” ou “negrinha suja”, revelando uma escala de objetificação no qual a mulher branca ainda parece estar em melhores condições que a mulher negra, ainda que elas estejam em uma mesma condição social, ou ainda que a mulher branca esteja em pior condição social que a mulher negra.

Em *Capitães da Areia* há um polêmico episódio de estupro, pois este é realizado pelo herói Pedro Bala. A vítima é uma menina negra que Bala encontra no areal, ela saía da casa de sua avó e ia para a casa da mãe, ou seja, estava entre dois espaços privados, pertencia ao espaço privado, mas foi lida por Pedro Bala como sendo um corpo público do qual ele podia dispor, assim como as mulheres negras e “mulatas” que Antonio Balduino levava para o areal em *Jubaibá*, como as “cabrochas” das quais ele se apropriava, tornando-as, semelhantemente, corpos públicos. Bueno (2006), bem observa que o aspecto racial é o primeiro que se evidencia nessa cena, pois a menina, chamada apenas de negrinha, por ser negra e pobre, é uma espécie de bem público. Em contraposição à colocação da mulher negra no espaço público, seja ela uma criança voltando para a casa da mãe, ou uma mulher negra moradora do morro, está a colocação da mulher branca no espaço privado, de modo que Lindinalva era vista como a Lindinalva da Travessa do Zumbi dos Palmares, a Lindinalva noiva de Gustavo, Lindinalva amante de Gustavo, Lindinalva mãe de Gustavinho.

Uma outra observação importante feita por Bueno (2006) é a de que o remorso sentido por Pedro Bala após cometer o estupro não vem de qualquer respeito à vontade da menina, mas daquilo que ele e a menina tinham em comum, ambos eram crianças pobres: “é difícil pensar no outro, a menos que ele se pareça com a gente” (Bueno, 2006, p.292). Essa mesma constatação será feita por Bala mais uma vez, em uma outra situação de estupro mas dessa vez com um desdobramento totalmente diferente, já que o estupro de Dora não foi consumado. Mais uma vez Bueno (2006) aponta o fator racial como preponderante para a mudança de atitude do herói. Dora era uma menina loira, que tinha o mesmo olhar de medo que a menina negra lançou para Pedro no areal, no entanto a atitude do herói foi totalmente diferente em ambos os casos.

Quando os meninos do trapiche quiseram estuprar Dora, e João Grande e Professor tiveram que fazer a defesa da menina, usaram o argumento de que ela não tinha pai, nem mãe, nem onde morar, ou seja, estava no espaço público (embora de modo algum fosse um bem público), mas apesar disso foi lida como uma “menina” e não como uma prostituta. Já a negrinha transitava entre dois espaços privados, usou como argumento sua virgindade, mas foi lida, ainda assim, como prostituta.

Há uma diferença entre Dora e a menina negra demonstrada a nível da construção narrativa, que não pode passar despercebida. A cena em que é descrito o estupro da menina negra é construída a partir de uma perspectiva dinâmica, inicialmente semelhante a uma caça ou perseguição, mas que se desdobra em uma espécie de jogo e depois de negociação. O corpo da negrinha é evidenciado naquela velha perspectiva coisificante que separa seios e nádegas do corpo humano, e essas partes quase tomam vida, assim “os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem” (AMADO, 1999, p.80). Esse fenômeno freudiano chamado *objeto parcial* foi apontado por Lélia Gonzalez (1988) como um elemento do racismo e do sexismo brasileiro, que reduzem mulheres a partes do corpo, e no caso de mulheres negras, à bunda. A autora inclusive faz alusão direta à obra literária de Jorge Amado como exemplo dessa objetificação.

Essa cena, que ocupa o espaço de aproximadamente cinco páginas da narrativa, em que o ritmo rápido faz lembrar a caça, em que a cada vez que o caçador se aproxima de sua vítima instaura-se um jogo, que, obviamente, já tem um vencedor. Esse recurso narrativo expressa uma flagrante reificação do terror por que passa a menina. Um outro aspecto da construção narrativa que denuncia o tratamento incomum dado à vítima é que por três vezes, nesse espaço narrativo de cinco páginas, o narrador reitera que a menina negra lutava contra o desejo e a excitação, mesmo estando em uma situação tão extrema de medo e angústia:

Pedro Bala acariciava seus seios e ela no fundo de seu terror começava a sentir um fio de desejo, como um fio de água que corre entre montanhas e vai engrossando aos poucos até se transformar em caudaloso rio. E isso fez com que crescesse o seu terror. Se ela não resistisse contra o desejo e deixasse que ele a possuísse, estaria perdida, iria deixar uma mancha de sangue no areal da qual ririam os estivadores na madrugada seguinte. A certeza da sua fraqueza lhe deu novo alento e novas forças. Baixou a cabeça, mordeu a mão de Pedro que segurava seu seio. Pedro deu um grito, retirou a mão, ela se levantou e correu. Mas ele a pegou e agora seu desejo estava misturado com raiva. (AMADO, 1999, p.82).

(...)

as duras coxas da negra. Mas estavam uma sobre a outra e Pedro Bala tentou separá-las. A negrinha reagiu de novo, mas como o menino a estava acarinhando e ela sentiu a chegada impetuosa do desejo não o xingou mais, senão que disse num pedido angustioso: — Me deixa que eu sou virgem. Tu pode ser bom, não me querer. Depois tu encontra outra. Eu sou donzela, tu vai me fazer mal. Ele olhou, ela

estava chorando de medo e também porque sua vontade estava enfraquecendo, seus peitos estavam entumecidos.

— Tu é donzela mesmo? (AMADO, 1999, p.83).

(...) vendo que ela ainda estava possuída pelo desejo, tentou desvirginá-la. Mas ela sentiu e saltou como uma louca. (AMADO, 1999, p.84).

O ritmo acelerado, o jogo de cena entre Bala e a menina, a tentativa de negociação por parte da menina, bem como o fato de que ela sentia excitação sexual, fazem com que a negrinha pareça coparticipante de uma situação na qual ela foi vítima. Enquanto isso, na descrição da cena em que Dora passa por situação semelhante, também num espaço narrativo de cinco páginas, o ritmo é mais lento, o jogo de cena foca principalmente nos meninos do trapiche que estão agindo como animais incontroláveis, enquanto Dora permanece imóvel e calada, em pânico, contando com a proteção de João Grande e Professor:

Mas os demais já se aproximavam. Sem Pernas e Boa Vida vinham na frente. Dora olhava assustada. Zé Fuinha dormia de cansaço. João Grande se pôs na frente de Dora. A luz da vela iluminava o cabelo loiro da menina, de quando em vez pousava nos seios. Professor se levantou, encostou-se na parede. Agora a luz aparecia pelos buracos do teto. (AMADO, 1999, p.163).

(...) Continuaram avançando. Iam vagarosamente, os olhos fixos ora em Dora, ora no punhal que João Grande tinha na mão. De repente se apressaram, chegaram muito mais perto. (AMADO, 1999, p.165).

(...) Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro.

— Tão com o direito... — falou.

— Arreda, João Grande.

O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços, gritou:

— Bala, eu como o primeiro que chegar aqui.

Pedro Bala adiantou mais um passo:

— Sai, Grande.

— Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo?

Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dele. Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela, as lágrimas que caíam dos olhos. Ouviu o choro de Zé Fuinha. João Grande falava:

— Eu sempre tive contigo, Bala. Sou teu amigo mas ela é uma menina, fui eu e Professor que trouxe ela. Eu sou teu amigo, mas se tu vier eu te mato. É uma menina ninguém faz mal a ela... (AMADO, 1999, p.166)

Dora não negocia. Quem negocia por ela são o Professor e João Grande, em nada ela é participante, é totalmente vítima; a centralidade da ação se dá na iminência do duelo que pode ocorrer entre os meninos que agem como bichos e aqueles que querem defendê-la. A decisão pela consumação ou não do ato de violência será tomada por aquele que, em outro momento, julgou que uma menina negra – mesmo a reconhecendo como menina – podia ser tratada como prostituta. Dessa vez, algo mudou na perspectiva do Pedro Bala, e ele dá razão aos colegas que buscam defender Dora, pois ela era só uma menina. Luís Bueno (2006), ao tratar desse episódio, chama atenção para última frase desse capítulo: “Pedro Bala olhou os cabelos

loiros. A lua entrava pelo trapiche” (AMADO, 1999, p.167).

No entanto, cabe ressaltar que não foi apenas em Bala que o cabelo de Dora causou impressão. Nessa mesma cena, de cinco páginas, por três vezes os cabelos e os seios de Dora disputaram a atenção de seus algozes: “A luz da vela iluminava o cabelo loiro da menina, de quando em vez pousava nos seios.” (AMADO, 1999, p. 163); (...) “Estavam doidamente excitados, mas ainda temiam João Grande que segurava o punhal. Volta Seca se via como no meio do grupo de Lampião, pronto para deflorar junto com todos uma filha de fazendeiro. A vela iluminava os cabelos loiros de Dora. Ia um pavor pelo rosto dela. (AMADO, 1999, p.164); (...) “Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro.” (AMADO, 1999, p.166).

Ao que parece, entre a condição de mulher, evidenciada pelos seios, e a condição de branca, evidenciada pelos cabelos loiros, a segunda é o que diferencia o tratamento que será dado a Dora daquele dispensado à menina negra. E é esse fator, o racial, que será decisivo para a salvação de uma e a perdição da outra, pelo menos nesse contexto.

Conforme dissemos no início dessa discussão, sobre a figuração do *outro*, e até do *outro do outro*, o intelectual pode, intentando representá-los, seja por procuração ou por meio de uma representação artística, sem, contudo, conseguir fazê-lo, porque ao invés de lhes dar voz, acaba por colocar a sua própria voz acima da realidade e da voz do outro, assumindo uma postura monológica.

Nesse momento, é importante compreendermos o conceito de dialogismo, que em Bakhtin supera a ideia de um diálogo face a face entre interlocutores, mas se dá entre discursos, já que o interlocutor só existe enquanto discurso. Para tal empreendimento, procuraremos entender, primeiramente, o que é o discurso para Bakhtin:

língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins. (BAKHTIN, 2008, p. 207)

O discurso é a manifestação da língua em ação, em um contexto vivo, que se estabelecerá entre “eu” e o “outro”; porém essa é uma relação entre discursos, e não somente entre interlocutores, como dito anteriormente. Marcuzzo (2008) retoma uma importante observação de Morson e Emerson (2008) sobre as diversas acepções do termo dialogismo, que é utilizado em Bahktin:

como uma descrição da linguagem que torna todos os enunciados, por definição, dialógicos; como termo para um tipo específico de enunciado, oposto a outros enunciados,

monológicos; e como uma visão do mundo e da verdade (seu conceito global). (MORSON e EMERSON, 2008 apud MARCUZZO, 2008, p. 3)

As três acepções se complementam, mas para procedermos à análise literária, utilizaremos a segunda delas, que contempla o discurso dialógico em oposição ao discurso monológico. Cabe ressaltar também o aspecto construtivo da identidade do homem, baseado na alteridade presente nas relações dialógicas.

Na análise que Bakhtin (2008) faz da obra de Dostoievski, fica claro a manifestação do dialogismo no fato de que não há um discurso definitivo, concluído, acabado, sem resposta, determinante de uma vez por todas por parte das personagens, pois a palavra do herói e mesmo a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta em relação a si mesmo e ao outro. Já a obra em que predomina o monologismo apresenta apenas uma única voz – a do autor:

Às vezes uma dada personagem pode expressá-la; outras vezes a verdade do autor pode dispersar-se por uma variedade de personagens. Em algumas obras, ela pode não receber expressão direta ou explícita; não obstante, a verdade do autor permeia toda a estrutura da obra, que não pode ser compreendida sem ela. (BAKHTIN, 2008, p. 254)

O romance dialógico, então, é aquele em que as relações discursivas representam ao máximo as relações da vida, representam verdadeiras interações sociais e refletem a atividade humana, que valoriza a alteridade em uma postura aberta, e até inacabada, que parte de discursos anteriores e se mantém aberta a discursos futuros.

Essa inovação da relação autor e herói foi denominada de polifonia, termo emprestado da música, que, já na acepção bakhtiniana, é caracterizada pela multiplicidade de vozes e consciências independentes – independentes até da vontade do autor. A autêntica polifonia de vozes plenivalentes na narrativa “não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência do autor, se desenvolve [...]; é precisamente a multiplicidade de consciências que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”. (BAKHTIN, 2010, p. 4-5).

O que procuramos elucidar com essa colocação introdutória sobre o dialogismo em Bakhtin é que, na relação do autor com seu(s) herói(s), deve prevalecer o máximo da realidade das interações sociais através dos discursos presentes na narrativa, de modo que prevaleça a polifonia que temos na vida real, e não somente a voz do autor. A partir dessa análise, podemos perceber que a representação das mulheres negras, assim como exemplificamos, feita por Jorge Amado é monológica, pois reforça os lugares sociais destinados a elas pela sociedade patriarcal, sexista e machista, como bem afirma Maria Consuelo Cunha Campos em seu estudo sobre a representação da mulher negra na literatura

brasileira:

estereótipos literários como os da donzela casadoura branca, da mulata sensual e fogosa, da negra abnegada, submissa, máquina de trabalhar, corresponderam, respectivamente, à procriação, à questão patrimonial, familiar e sucessória e à exploração da mão-de-obra, numa sociedade patriarcal, sexista e racista e na qual a literatura frequentemente reforçou os lugares sociais assinalados ao gênero feminino e às chamadas raças. (CAMPOS, 2007, p.04)

Essa representação de mulheres negras as mostra como que conformadas à opressão dessa sociedade, ao mesmo tempo em que ignora suas interações sociais reais de resistência a essas opressões, pois como afirma Lélia Gonzalez apud Pacheco (2008), as mulheres negras tiveram participação ativa em fugas, rebeliões e formação de quilombos, contrariando a ideia submissão e cordialidade e convívio harmônico entre senhores e escravizadas (os).

Apesar disso, em *Capitães da Areia*, Jorge Amado cita duas importantes figuras femininas negras do imaginário cultural baiano: Rosa Palmeirão e Maria Cabaçu, ambas mulheres conhecidas por serem fortes, lutadoras, que batiam em homens. Os meninos do bando viam em Dora, em seus momentos de luta, uma figura semelhante a essas mulheres. Elas, devido ao seu histórico de força e grandeza, transformaram-se em santas no candomblé e na umbanda, e são lembradas por essa ótica no livro. Essa mitificação da mulher forte será uma constante não só em *Capitães da Areia*, como também em *Jubiabá* e em *Mar Morto*, e parece indicar paradoxalmente, para um limite ou para um artifício de representação da mulher, branca ou negra, que não se encaixa no ideal de feminilidade e fragilidade impostos pela sociedade.

#### **4.2.1. Colonialidade e Poder: Impasse e artifício na representação de mulheres fortes**

Como já dissemos, em um momento anterior, em *Jubiabá* há uma forte relação dialógica entre o herói Antonio Balduino e seu amigos, Maria Clara e Anão Viriato. Estes estão ligados ao destino de Baldo pela poesia que faz com que compartilhem o *Pathos* que o movimenta em direção a seu destino. Os dois amigos são personagens centrais e exercem um papel importantíssimo dentro da narrativa, mas não é sem estranhamento que observamos o silenciamento de Maria Clara, quando comparada a Anão Viriato, falando em termos de diálogo. Maria Clara não fala, ela canta, e seu canto ajuda o vento e ajuda o mar.

Diante do silenciamento de Maria Clara, e principalmente considerando sua importância na narrativa, pois participa de um embate dialógico a respeito do destino do herói, percebemos que a comunicação entre ela e Baldo só é possível por meio da construção de seu caráter mítico, e muito disso se dá através da música.

A primeira aparição de Maria Clara reforça seu caráter mítico, tanto que o Gordo chega a pensar que ela é um anjo, e quer rezar para ela (AMADO, 2008, p. 145). Quando mestre Manuel aposta uma corrida de barcos com Guma, é o canto de Maria Clara que o ajuda a vencer seu oponente: “A canção ajuda o vento e ajuda o mar. São segredos que só um velho marinheiro sabe, segredos que se aprendem no convívio do mar”, “Ela é a música que compra o mar” (AMADO, 2008, p.146). Ela é a própria música que compra o mar, por isso sai como vencedora no conflito no qual Baldo se encontra, entre o caminho do mar como morte, ou como propósito de vida.

Chama atenção o verbo *comprar*, que no sentido figurado pode ter duas acepções: de corromper e trapacear, ou de esforço, de obter algo com dificuldade. Ambos os sentidos nos remetem a instrumentalização de algo, ao uso de um artifício para se obter algo. A música é esse artifício que compra o mar, assim como a mitificação é o artifício que torna Maria Clara um discurso acessível para Baldo.

Maria Clara é uma personagem que desde o início só pôde ser representada como mito, uma espécie de sereia fortemente ligada ao mar: “Dela vem o cheiro do mar. Nela o mar está sempre presente, é amigo e inimigo, e já se incorporou nela” (AMADO, 2008, 145). Mas há outros personagens femininos que, embora iniciem a narrativa sob uma perspectiva humana, terminam por ser representadas sob um ponto de vista mítico. É o que acontece com Dora, em *Capitães de Areia*, e também com Livia, em *Mar Morto*.

Dora é introduzida na narrativa de *Capitães de Areia* no capítulo intitulado “*Filha de Bexiguento*”, sendo apresentada como uma criança de 13 anos que perde o pai e depois a mãe para a Varíola, e é obrigada a ir atrás de sustento para si e seu irmão mais novo, Zé Fuinha. Após algumas tentativas frustradas de encontrar trabalho, ela conhece o Professor e João Grande, que a levam para o trapiche do bando de meninos, onde quase é violentada. Quando a situação já está apaziguada, Pedro Bala promete protegê-la e que ela estará segura entre os meninos. Dora se compromete a cozinhar, coser e lavar roupa para os capitães da areia.

Nos próximos capítulos “Dora, Mãe” e “Dora, Irmã e Noiva”, ela aparece no desempenho dessas funções femininas, mesmo sendo uma criança. Sempre é lida como uma “quase mulhezinha”, que pode ser a mãe dos capitães, como quando ela remenda as roupas de Gato:

– Você é a mãezinha da gente agora... – mas fica encabulado do que diz, pensa que Dora não compreenderá mesmo porque ela está rindo com seu rosto sério de quase mulhezinha. Mas Professor compreende, e Gato, na frente de Dora, falando numa voz feliz, mas sem desejo, chamando-a de mãe, e ela sorrindo com seu ar maternal de quase mulhezinha, fica gravado na cabeça de professor como um quadro. (AMADO, 1999, p. 170)

Além de irmã, Dora era também amiga e noiva:

Se acostumaram a chamá-la de irmã. Ela também os trata de mano, de irmão. Para os menores é como uma mãezinha, igual a uma mãezinha. Cuida deles. Para os mais velhos é como uma irmã que diz palavras boas e brinca inocentemente com eles e com eles passa os perigos da vida aventureira que levam. Mas nenhum sabe que para Pedro Bala ela é a noiva. Nem mesmo o Professor sabe. E dentro do seu coração Professor também a chama de noiva. (AMADO, 1999, p. 181-182)

Em seus momentos de irmã, também participa das aventuras dos meninos, vestindo calças, andando pelos becos, fazendo pequenos furtos e até empunhando uma navalha. Quando indagada por Pedro Bala “ –Tu já viu uma mulher fazer o que um homem faz? Tu não aguenta um empurrão.”, responde “ – Posso fazer outras coisas.” (AMADO, 2008, p.178). Dora estava disposta a viver e lutar, fazendo outras coisas que lhe garantissem um lugar no mundo que ela desejava, mesmo que não tivesse interessada em abdicar completamente de seus papéis de mãe, irmã e noiva. No entanto, quando ela sai com o bando para uma de suas missões, exercendo o papel de capitã da areia que ela havia escolhido, é capturada pela polícia e levada para um orfanato, onde fica muito doente.

Os meninos conseguem resgatá-la do orfanato, porém, já muito doente, Dora morre, não sem antes cumprir o seu papel de esposa de Pedro Bala, no capítulo intitulado “*Dora Esposa*”. Após sua morte ela se transforma em estrela no imaginário de Pedro Bala, à semelhança de Zumbi dos Palmares, Lucas da Feira e Bezouro, todos negros valentes que viraram estrela após a morte, como contam no cais da Bahia. Porém, nunca se ouviu falar em um caso de uma mulher que tivesse virado estrela, por mais valente que fosse, nem mesmo Rosa Palmeirão, com quem Dora era constantemente comparada pelos meninos do bando, ou Maria Cabaçu; essas viraram santas nos candomblés de caboclo, mas não viraram estrela.

Para Dora foi possível desempenhar os papéis de filha, mãe, irmã, noiva e esposa. Somente não lhe foi possível ser uma dos capitães de areia por muito tempo. Como recompensa por sua bravura, talvez intensificada por sua pouca idade, ela é transformada em estrela após sua morte; uma honra dada somente a homens guerreiros.

Em *Mar Morto*, Lívia também passa por um momento de decisão no qual precisa escolher que caminho seguir entre os papéis a ela designados pela sociedade. Após a morte de Guma, ela, assim como as outras viúvas do cais, tinham poucas opções de sobrevivência: a prostituição ou qualquer outro trabalho superexplorado. Ela decide fazer sua escolha por uma opção que não estava dada, e assume o lugar de Guma, guiando o Pacote Voador.

Nesse momento em que Lívia ousa romper com o que já estava proposto para ela, e assume o comando do saveiro em lugar de Guma, com o auxílio de Rosa Palmeirão, ela é

transfigurada para a figura mítica de Iemanjá. Todos que estão no cais não enxergam mais

Lívia:

No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no Pacote Voador? Não é ela? Ela é, sim. É, Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais: -Vejam! Vejam! É Janaína.

Olharam e viram. D. Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. (AMADO, 2001, 256)

Lívia também é representada como uma deusa quando decide ir à luta contra a corrente do sistema. Porém enquanto todos veem Janaína, uma mulher – Dona Dulce – conseguiu ver outra coisa: “Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar (...)”.

O olhar de Dona Dulce, uma mulher, revela algo muito importante: a humanidade da mulher forte. E, em certa medida, nos permite inferir que Jorge Amado era consciente de seus limites naquele momento em representar essa mulher. A transformação da história da mulher forte em mito corresponde, ao mesmo tempo, ao impasse de representação, e também ao artifício literário/poético utilizado para superar este impasse.

Beatriz Nascimento (2006) faz um análise histórica sobre as relações de poder entre homem e mulher no que diz respeito ao status dominante do elemento masculino em detrimento do elemento feminino. Tal análise demonstra-se profícua ao nosso entendimento sobre a expressão do feminino em diversas instâncias de nossa sociedade, inclusive na literatura.

A historiadora nos recorda de como a retórica política do mundo moderno está calcada do liberalismo do Ilustracionismo europeu do século XVIII, o qual objetivava o ideal de igualdade entre os agentes sociais das sociedades humanas. O Ilustracionismo imprimiu no ocidente a noção masculina de existência e produção, não só como gênero, mas como espécie no seu todo – perspectiva que possuía um viés utópico de abolição das diferenças. No entanto, ressalta a autora, iam de encontro a esse pensamento iluminista as extremas divisões políticas, sociais e individuais forjadas pela máquina colonialista.

Nascimento, B. (2006) explica que, de acordo com esse pensamento formulado pelo ilustracionismo, a mulher seria um homem, embora incompleto. Seria um homem, conforme seu próprio ciclo natural de puberdade e maternidade, mas fora desse ciclo, sua capacidade de trabalho estaria sempre a reboque das necessidades do desenvolvimento econômico, ora sendo anexada ora sendo excluída de acordo com as variações da economia. “Fora desses espaços, ou mesmo aí ela não o é. Será a razão fora de lugar, ou exercerá sua razão fora do

campo produtivo” (NASCIMENTO, B., 2006, p. 127)

Nessa condição de homem incompleto, a mulher perde a possibilidade de ser, mesmo os seus papéis de reprodutora e de parceira sexual, se pensados na lógica exposta por Nascimento, a colocam como objeto da vontade masculina e como apêndice da existência masculina (que não pode gerar filhos). Dessa maneira, devido a sua incompletude ela está sujeita à apropriação de sua subjetividade tanto por sua arquitetura física quanto por sua arquitetura psicossocial:

Vai recobrir a mulher a moral totalizadora, seja enquanto agente ou enquanto submetida. Revestir-se-á de fantasias, de sonhos, de utopia, de eroticidade não satisfeita e estagnada pela condição específica da sua arquitetura física e psicossocial.

Dentro desse arcabouço qualquer expressão do feminino é revestida pela instituição moral. Representa em si a desigualdade caracterizada pelos conflitos entre submissão x dominação; atividade x passividade, infantilização x maturação. A contrapartida a esse estado de coisas coloca a mulher num papel desviante do processo social, onde a violência é a negação de sua autoestima. (NASCIMENTO, B., 2006, p. 127-128)

No imaginário moderno que se criou da mulher, ela não pode ser um sujeito para si mesma; incompleta, precisa ser totalizada pela moral masculina, revestida de atributos que permitam sua existência no mundo genérico de homens. Obviamente, esse revestimento vem imbuído de contradições oriundas da relação entre uma ideologia iluminista de igualdade e a realidade de uma sociedade totalmente dividida; por isso a expressão do feminino, seja na arte, na literatura, na música, na história, ou onde quer que seja, representará essa desigualdade de que fala Beatriz Nascimento.

A antropóloga e professora da Universidade de Brasília, Rita Segato, faz uma análise semelhante à de Beatriz Nascimento ao tratar sobre as modificações nas relações de gênero pelo colonialismo. Para esta autora, com a intrusão da ordem da colonial/modernidade no mundo-aldeia, as relações de gênero, que eram duais – ou seja, consideravam homens e mulheres como seres plenos tanto ontológica quanto politicamente, embora houvesse uma hierarquia entre os agentes – passaram a ser binárias, em que um ente suplementa o outro, justamente porque nessa visão o outro não é pleno:

O gênero, assim regulado, constitui no mundo-aldeia uma dualidade hierárquica na qual ambos os termos que a compõem, apesar de sua desigualdade, têm plenitude ontológica e política. No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna “universal”, quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual.

De acordo com o padrão colonial moderno e binário, qualquer elemento, para alcançar plenitude ontológica, plenitude de ser, deverá ser equalizado, ou seja, equiparado a partir de uma grade de referência comum ou equivalente universal. Isto produz o efeito de que qualquer manifestação da alteridade constituirá um

problema, e só deixará de fazê-lo quando peneirado pela grade equalizadora, neutralizadora de particularidades, de idiossincrasias. O outro indígena, o “outro não branco”, a mulher, a menos que depurados de sua diferença ou exibindo uma diferença equiparada em termos de identidade que seja reconhecível dentro do padrão global, não se adaptam com precisão a este ambiente neutro, asséptico, do equivalente universal, ou seja, do que pode ser generalizado e a que se pode atribuir valor e interesse universal. Só adquirem politicidade e são dotados/as de capacidade política, no mundo da modernidade, os sujeitos – individuais e coletivos – e questões que possam, de alguma forma, processar-se, converter-se, transpor-se ou reformular-se de forma que possam se apresentar ou ser enunciados em termos universais, no espaço “neutro” do sujeito republicano, onde supostamente fala o sujeito cidadão universal. Tudo o que sobra nesse processo, o que não pode converter-se ou equiparar-se dentro dessa grade equalizadora, é resto. (SEGATO, 2012, p. 122-123)

Assim como explicitado pela professora Rita Segato (2012), tanto nos processos políticos quanto na simples questão de ser, os sujeitos precisam adequar-se ao sujeito cidadão universal, e isso se dá através de um processamento para que caibam e sejam incorporados à grade universal. Segundo a antropóloga, “o que não pode ser reduzido a ela, permanece como sobra e não tem peso de realidade, não é ontologicamente pleno, é descarte incompleto e irrelevante” (SEGATO, 2012, p. 125). Podemos depreender do próprio léxico utilizado para explicar esses fenômenos como se trata de uma ação e de uma episteme tão violentos.

Ana Karenina, Madame Bovary, Capitu, Aurélia, são só alguns exemplos de personagens femininas entre tantas da literatura, que terminam mortas, loucas, ou extremamente humilhadas. Essas mulheres são aquelas que, desviantes do papel social que lhes é atribuído, tentam ultrapassar os espaços em que se veem cercadas, tornam-se razão fora de lugar, e não podem ser assimiladas pelo mundo dos homens; ou o único modo pelo qual podem ser assimiladas é se passarem pelo purgatório de sua insubmissão através de processos narrativos violentos que a submetem à morte, à loucura, ao suicídio e à humilhação. Por não poderem ser reduzidas à grade universal, tornam-se resto. Justamente por serem entes completos, não cabem na estrutura binária da moderna/colonialidade e, por isso, são descartadas.

Maria Clara, Livia e Dora, as personagens que aqui estudamos enquanto representações do feminino nesse pequeno universo amadiano formado por *Jubiába*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, são algumas dessas mulheres da literatura que não caracterizam propriamente uma exceção ao que expusemos acima, mas que sinalizam para uma transição entre a representação do destino da mulher forte enquanto castigo por sua insubmissão, e a possibilidade de um outro destino para as mulheres que ousam ser sujeitos para si mesmas.

Embora haja nessas narrativas personagens femininas que não escapam a esse destino, como a tia Luiza de Baldo, que enlouquece devido ao trabalho com as latas de

mingau quente na cabeça, ou ainda Lindinalva, que após passar um calvário de humilhações e pelo decaimento da própria identidade, morre vítima das doenças que adquiriu na vida de prostituição; vemos um trabalho de construção representativa diferente em relação às três personagens citadas anteriormente.

Como já mencionamos anteriormente, Maria Clara, apesar de extremamente importante para o desenvolvimento da ação, é uma figura silenciada na narrativa, e só percebemos sua importância através do caráter poético e mítico que lhe é conferido. Assim como ela, Dora e Lívia também serão alçadas ao caráter de mito em algum momento da narrativa. Embora muito diferentes umas das outras, o que elas têm em comum é uma disposição vital voltada para os seus próprios destinos, que às vezes é dissimulada na construção narrativa de suas relações com o mundo e com os homens, mas que está lá.

Maria Clara é apresentada como uma mulher que ama o marido e amava o pai, mas principalmente ama o mar. O pai e o marido eram pescadores, que se agregavam ao propósito de vida de Maria Clara, que, enquanto mito, era uma persona totalmente ligada ao mar, quase uma sereia ou uma deusa com poderes sobre esse elemento da natureza a partir de seu canto, e não propriamente de sua fala. Não ouvimos a voz de Maria Clara, a não ser cantando. Seu silenciamento lhe permite permanecer no mundo narrativo, e somente seu canto mítico pronuncia o seu propósito de vida que a faz ser completa, sujeito para si mesma.

Durante toda a narrativa de *Mar Morto*, vemos Lívia ser descrita como uma mulher totalmente dedicada a seu amado, Guma. Sua existência enquanto mulher é pautada pelos papéis de esposa e mãe, não conhecemos outro anseio de Lívia que não esteja ligado a esses papéis. Com a morte de Guma, no entanto, Lívia percebe a fragilidade de estar exclusivamente na condição de mãe e esposa em uma sociedade que exigirá que ela agora proveja seu sustento e do filho, vê-se então na iminência de ter que se tornar prostituta para fazê-lo, ou ainda ter de aceitar algum trabalho superexplorado. Lívia tem opções que cabem no projeto moderno/colonial preservado para as mulheres, no entanto ela opta por fazer o seu próprio caminho – inesperado por todos – de trabalhar como marítima no saveiro de seu falecido esposo. Não obstante, no momento em que opta por um papel que não lhe estava proposto, Lívia é alçada à condição de mito, já não veem uma mulher, e sim Iemanjá em seu lugar.

Já Dora, é apresentada como uma menina que, apesar da pobreza, possuía plenas possibilidades de adequação ao mundo binário, pôde ser filha, mãe, irmã e esposa. No entanto, por trás desses papéis, ela quis ser e agiu como uma Capitã da Areia, como uma mulher capaz de vestir calças, empunhar um punhal e lutar capoeira. Diferente de Maria

Clara e de Livia, que permanecem vivas, Dora morre em um momento muito emblemático ao que queremos demonstrar: morre ao se entregar sexualmente pela primeira vez ao herói Pedro Bala, mesmo estando convalescente de uma doença que lhe deixara muito debilitada. Morre ao cumprir o seu papel de esposa. Sua doença, no entanto, tem a ver com o seu papel de capitã, pois por ter sido confinada em um orfanato, enfraqueceu e adoeceu a ponto de quase morrer. Entretanto, os meninos também foram presos em reformatórios, e não tiveram o mesmo fim. Mesmo tendo sido processada e reduzida a todos os papéis que lhe foram impostos, na verdade Dora morre para caber no último papel possível a ela enquanto mulher: o da fragilidade. A morte é mais um estágio do processamento e equalização ao status de sujeito universal.

No entanto, essa exacerbada fragilidade imprimida a Dora é um disparate narrativo, é realmente um processamento de sua personalidade, pois mesmo com a morte de seus pais, com o desamparo social, com a fome, com o frio, com os perigos da vida na rua, não vemos tal fragilidade em Dora. Talvez por isso ela seja depois transformada em mito aos olhos de seu amado. Dora virará estrela devido a sua coragem em vida, coragem até superior à de Rosa Palmeirão e Maria Cabaçu, tornando-se semelhante a homens corajosos e fortes como Zumbi dos Palmares.

Retomando as análises de Beatriz Nascimento (2006) e Rita Segato (2012), vemos que Dora, Livia e Maria Clara, assim como outras personagens femininas da literatura, passam por um processo narrativo de equalização de suas personas à lógica binária eurocêntrica e colonial. A princípio, elas não podem ter plenitude antológica e política, ser e agir só pode se dar em uma relação de submissão ao outro masculino. No entanto, elas escapam a essa lógica, e passam a ser e agir em virtude de serem, sim, completas, e é nesse momento que elas já não cabem na narrativa, enquanto as mulheres fortes que são, tornam-se razão fora do lugar, e precisam ser transformadas em mito para permanecerem.

É nesse sentido que a representação mítica da mulher nessas obras de Jorge Amado se constitui tanto como uma impossibilidade de permanência de uma mulher plena na narrativa, como um artifício literário que viabiliza a existência dessa mesma mulher, porém em um plano suspenso, no mundo mítico. Como dissemos anteriormente, esse tipo de representação não é propriamente uma exceção ao destino punitivo que temos visto ser os das personagens femininas na literatura, pois essas personagens ainda não podem ser representadas em sua plenitude natural de ser e de agir. Mas, ainda que guarde em si a impossibilidade, a representação mítica de Dora, Livia e Maria Clara sinalizam para um destino que pode ser diferente, pois, de acordo com Mircea Eliade (2016), o mito narra como uma nova realidade

passou a existir:

[...] O mito narra como, graças a façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 2016, p. 11)

Segundo o filósofo, então, o mito fala sobre todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o ser humano se converteu no que é. Diante disso, a representação mítica das personagens anuncia a construção de um novo modo de ser e de se relacionar no mundo, em que mulheres como Dora, Lívia e Maria Clara façam parte do milagre social esperado pela professora Dulce, que, obviamente, assim como não virá somente das mãos de homens, também não é puramente um milagre, mas sim uma luta.

## CAPÍTULO 5. O PROJETO DE NAÇÃO AMADIANO: O CAMINHO DO MAR, UM SALTO PRA MORTE OU A LUTA

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína  
Tudo é menino e menina no olho da rua  
O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua  
Nada continua.

Caetano Veloso, *Fora da Ordem*

Como foi colocado no primeiro capítulo deste trabalho, Luís Bueno (2006) apresenta o “fracassado” como figura síntese da mentalidade pós-utópica da literatura. Diagnosticado primeiramente por Mário de Andrade como um elemento hegemônico do romance de 30, e que pode ser relacionado a uma ideia de identidade nacional, na hipótese de Mario, baseada em sua própria visão de nacionalidade, o fracassado funciona como um vetor da desistência, como um sintoma de que o homem brasileiro já está às portas de desistir de si mesmo:

Mas vejo que acabei de empregar, pela segunda vez nesta crônica, a palavra “fracassado”... É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. Bem, entenda-se: pra que haja drama, pra que haja romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Mas o que está se sistematizando, em nossa literatura, como talvez péssimo sintoma psicológico nacional, absolutamente não é isso. [...] o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?... (ANDRADE apud BUENO, 2006, p. 75)

No entanto, para Bueno, não se pode atribuir a exploração artística do fracassado à desistência, mas a uma manifestação do espírito pós-utópica da época, “manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja” (BUENO, 2006, p.77). A utopia só terá lugar depois de se mergulhar o mais profundamente possível nos problemas do presente.

O romance de 30 tem seu principal vetor de força na consciência de atraso do país, por isso produziram-se romances que documentavam algum aspecto injusto da realidade brasileira. No entanto, o estudioso ressalta que:

[...] esse pessimismo todo não aponta necessariamente para uma “nacionalidade desarmada para viver”, como diagnosticou Mário de Andrade. Ao contrário, trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo. (BUENO, 2006, p. 79)

A incorporação das figuras marginais, a quem Bueno chamou de “o outro”, assim

como vimos nos capítulos anteriores, que se configurou como uma característica essencial da geração de 30 foi uma conquista diretamente relacionada ao interesse pela figura do fracassado, daquele indivíduo aparentemente sem forças para enfrentar a vida.

Esse pessimismo, e até esmorecimento, presentes no plano ideológico, é claramente reconhecível também no tratamento estético dado às vidas miseráveis que sucumbem à pobreza, ao subdesenvolvimento, à impossibilidade de um presente mais justo, que compromete até a projeção que se faz do futuro. Em *Jubiabá*, esse sentimento é fortemente representado nas incertezas de Baldo e em sua sensação de que sua luta de toda adolescência e juventude era como se desse “socos no ar”. A busca pelo caminho de casa no mar, e os inúmeros pensamentos de que esta seria a melhor solução são os indícios do fracasso que lhe pesa os ombros. O fracasso para Baldo está na iminência de se tornar escravizado pelo trabalho-exploração, pela constatação diária da desigualdade a que eles e os seus estavam sujeitos.

Como dissemos anteriormente, é Anão Viriato quem melhor comunica a Baldo esses sentimentos. A melancolia, o infortúnio e o fracasso são vivamente representados naquele que, de todos os meninos que mendigavam no grupo de Baldo, foi o único que continuou a mendigar depois de adulto. Quando todos encontraram um caminho para si, seja a malandragem ou o trabalho fabril, seu único caminho foi o do mar.

Viriato é um fracassado porque é ele quem mais se sente inconformado com a injustiça, é ele quem mais sente a solidão de não ter família, é ele quem anos depois ainda lembra da surra que levaram da polícia. É sua consciência do fracasso da sociedade que o faz fracassar.

Em *Capitães da Areia*, vemos uma situação semelhante à dos moleques de rua de *Jubiabá*: o grupo dos capitães da areia começa a se esfacelar após a morte de Dora. A partir do capítulo, não por acaso, intitulado *Vocações*, vemos cada um dos capitães buscando para si um caminho, e só um deles – o Sem Pernas – fracassará nessa busca, jogando-se do alto do Elevador Lacerda.

Como pudemos constatar da leitura de Antonio Candido (2017) a respeito da formação da literatura brasileira, vimos que a literatura no Brasil vai se consolidando com características próprias a partir do sentimento de independência política, enquanto sonha em se desprender da metrópole, e passa a olhar cada vez mais para si mesmo, buscando se conhecer. A representação literária então acontece de modo empenhado na formação da nação. O professor Hermenegildo Bastos (2006) acrescenta que o empenho da literatura se deu não só em relação ao projeto hegemônico de país, mas também propôs projetos

alternativos para uma nova realidade social no Brasil:

A literatura brasileira construiu uma concepção de Brasil, projetando a visão que temos de nós, a maneira como nos compreendemos e nos representamos. É uma concepção plural, e nisso reside sua força e vigor – que é literário, cultural e político. A pluralidade é resultado do empenho por meio do qual projetos minoritários de Brasil foram expressos e preservados. A questão aqui é: qual o sentido desses projetos ainda hoje? Projetos alternativos coexistem, na maioria das vezes, em condição de inferioridade, com o projeto do Brasil elaborado e levado a cabo pelas elites. Considere-se, também, que os projetos das elites ganham significado maior quando percebemos neles contradições, ou seja, quando nele percebemos as vozes das classes oprimidas. Enquanto houver contradição, convém dizer, o empenho continua, a História também. (BASTOS, 2006, p. 108)

Seguindo essa perspectiva, podemos reconhecer no destino de cada um dos meninos possibilidades para a nação, que se não se mostram plenamente viáveis – devido mesmo ao posicionamento ideológico do autor – servem para indicar um caminho melhor. Assim como o destino de Baldo se revela do embate entre o que representam Maria Clara e Anão Viriato, o projeto de nação amadiano se revela entre o êxito de encontrar a vocação de vida ou a total inabilidade para isso – o fracasso.

Professor é o primeiro a ir embora:

Professor falou:

– Vou embora, Bala...

– Pra onde, mano?

Professor olhou o trapiche, os meninos que andavam, que riam, que se moviam como sombras entre os ratos:

– Que adianta a vida da gente? Só pancada na polícia quando pegam a gente. Todo mundo diz que um dia pode mudar... Padre José Pedro, João de Adão, tu mesmo. Agora vou mudar a minha...

Pedro Bala não disse nada, mas a pergunta estava nos seus olhos. João Grande não perguntava nada, compreendia tudo.

– Vou estudar com um pintor do Rio. Dr. Dantas, aquele da piteira, escreveu a ele, mandou uns desenhos meus. Ele mandou dizer que me mandasse... Um dia vou mostrar como é a vida da gente... Faço o retrato de todo mundo... Tu falou uma vez, lembra? Pois faço...

A voz de Pedro Bala o animou:

– Tu também vai ajudar a mudar a vida da gente...

– Como? – fez João Grande.

Professor também não entendeu. Tampouco Pedro Bala sabia explicar. Mas tinha confiança no Professor, nos quadros que ele faria na marca do ódio que ele levava no coração, na marca de amor à justiça e à liberdade que ele levava dentro de si. Não se vive inutilmente uma infância entre os Capitães da Areia. Mesmo quando depois se vai ser um artista e não um ladrão, assassino ou malandro. Mas Pedro Bala não sabia explicar tudo isso. (AMADO, 1999, p. 218)

Um dos meninos seria um intelectual. Não sendo capaz de compreender como a religiosidade do padre José Pedro ou a militância de João de Adão poderiam mudar a vida dos capitães, Professor opta pela sua vocação de artista e intelectual para, no futuro, denunciar a injustiça feita àquelas crianças que não tiveram o direito de viver como crianças. Tiveram desde sempre de ser homens. Ele iria denunciar e mostrar a todos como era a vida

deles no trapiche e nas ruas. No entanto, nem professor, nem João Grande e nem Pedro Bala sabiam como o trabalho intelectual do professor ajudaria a mudar a realidade.

Pirulito, aquele que desde cedo demonstrava sua vocação para o sacerdócio, também parte. Ouve o chamado de Deus, e com a ajuda do padre José Pedro vai ser frade. Pedro Bala até reconhece a vocação do amigo, mas não compreende como a devoção a Deus e uma resolução individual poderia mudar a situação degradante que viviam:

Pedro Bala não entende o que vai dentro de Pirulito. Sabe que ele quer ser padre, que quer fugir daquela vida. Mas acha que aquilo não resolverá nada, não endireitará nada na vida de todos eles. O padre José Pedro fazia tudo para mudar a vida deles. Mas era um só, os outros não achavam que ele fizesse bem. Que tinha adiantado? Só todos unidos, como dizia João de Adão. (AMADO, 1999, p. 220)

Para Bala – embora não fosse a partir de um pensamento totalmente formado, mas fortemente influenciado pelo doqueiro comunista João de Adão – somente a união dos pobres poderia trazer essa mudança. No entanto, o chamado de Deus para Pirulito, era individual e ação de Pirulito também o seria, e consistiria em rezar pelos seus amigos: “Porque a voz de Deus que fala no seu coração é tão poderosa que não tem comparação. Rezaré pelos Capitães da Areia na sua cela de penitente. Porque tem que ouvir e seguir a voz que o chama” (AMADO, 1999, p. 220).

Depois de algum tempo, Pedro Bala e Sem Pernas encontram Pirulito, agora irmão Francisco, ensinando catecismo a um grupo de meninos pobres, e nesse momento fica evidente o embate entre três visões de mundo:

– É Pirulito... – disse Sem-Pernas.

Pedro Bala ficou olhando. Encolheu os ombros:

– Que adianta?

Sem-Pernas olhou:

– Não dá de comer...

– Um dia um vai ser padre também. Tem que ser é tudo junto.

Sem-Pernas disse:

– A bondade não basta.

Completo: – Só o ódio...

Pirulito não os via. Com uma paciência e uma bondade extremas ensinava às crianças buliçosas as lições de catecismo. Os dois Capitães da Areia saíram balançando a cabeça. Pedro Bala botou a mão no ombro do Sem-Pernas.

– Nem o ódio, nem a bondade. Só a luta.

A voz bondosa de Pirulito atravessa a igreja. A voz de ódio do Sem-Pernas estava junto de Pedro Bala. Mas ele não ouvia nenhuma. Ouvia era a voz de João de Adão, o doqueiro, a voz de seu pai morrendo na luta (AMADO, 1999, p. 223-224).

Sem Pernas dava todo crédito da capacidade de revolucionar ao ódio. Suas ações em toda sua vida de menino foram impulsionadas por esse sentimento. Semelhantemente a Anão Viriato, ele é quem mais racionalizou sobre as injustiças que viveu: ódio por viver na miséria, ódio por não ter família, ódio por ter apanhado da polícia, ódio por terem zombado de sua

perna coxa.

É marcante em Sem Pernas o seu senso de comunidade, que nos remete a uma proposta para o que seja uma sociedade justa, apesar de todo seu ódio. Por duas vezes ele teve a oportunidade de sair das ruas, e viver junto a uma família. Primeiramente, junto a um casal que havia perdido o filho, e viram em Sem Pernas a possibilidade de serem pais novamente: o vestiram, o alimentaram e lhe devotaram amor. No entanto, ele não foi capaz de permanecer em um lar e desfrutar de uma nova vida, quando os outros capitães continuariam na mesma situação de miséria, principalmente após saber que um dos meninos, o Gringo, esteve doente, e à beira da morte:

Mas agora, deitado sobre a grama macia do jardim rico, vestido com boa roupa, penteado e com perfume, um livro de figuras ao lado, o Sem-Pernas pensava no Gringo quase morrendo, enquanto ele comia bem e vestia bem. Não só o Gringo estivera quase morrendo. Durante aqueles oito dias os Capitães da Areia continuaram mal vestidos, mal alimentados, dormindo sob a chuva no trapiche ou embaixo das pontes. Enquanto isso, o Sem-Pernas dormia em boa cama, comia boa comida, tinha até uma senhora que o beijava e o chamava de filho. Se sentiu como um traidor do grupo. Era igual àquele doqueiro do qual fala João de Adão cuspidando no chão e passando o pé em cima com desprezo. Aquele doqueiro que na greve grande se passara para o outro lado, para o lado dos ricos, furara a greve, fora contratar homens de fora para trabalhar nas docas. Nunca mais um homem do cais apertou sua mão, nunca mais um o tratou como amigo. E se para alguém o Sem-Pernas abria exceção no seu ódio, que abrangia o mundo todo, era para as crianças que formavam os Capitães da Areia. Estes eram seus companheiros, eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais, pensava o Sem-Pernas. E agora sentia que os estava abandonando, que estava passando para o outro lado. Com este pensamento se sobressaltou, sentou-se. Não, ele não os trairia. Antes de tudo estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia. (AMADO, 1999, p. 118-119).

Nos oito dias em que ficou na casa desse casal, Sem Pernas confronta com seu ódio a a bondade, a proteção e a solidariedade, mas que não eram suficientes para sanar as injustiças e a violência sofridas:

Porque se esse ódio desaparecer, ele morrerá, não terá nenhum motivo para viver. E diante dos seus olhos passa a visão do homem de colete que vê os soldados a espancar o Sem-Pernas e ri numa gargalhada brutal. Isso há de impedir sempre o Sem-Pernas de ver o rosto bondoso de dona Ester, o gesto protetor das mãos do padre José Pedro, a solidariedade dos músculos grevistas do estivador João de Adão. Será sozinho e seu ódio alcança a todos, brancos e negros, homens e mulheres, ricos e pobres. (AMADO, 1999, p. 114)

Em outra situação, Sem Pernas chega à casa de uma mulher vitalina – para mais um golpe assim como no caso do casal –, que o acolhe, embora não como uma mãe, mas como uma mulher que quer satisfazer suas necessidades sexuais. Ela não liga para a deficiência ou para a feiura de Sem Pernas, e os dois passam a se relacionar, o que faz mais uma vez com que ele se sinta tentando a ficar. Poderia viver às custas daquela mulher, como fazia o Gato com Dalva – surpreendentemente, pois nunca se dera bem com as mulheres, ao contrário do

amigo – e seria esse um destino, porém mais uma vez não fica, e seu ódio aumenta.

Sem Pernas fracassará em encontrar sua vocação. Diferente do Professor, de Pirulito, de Pedro Bala, do Gato, e dos outros meninos que aos poucos vão abandonando o bando e buscando outros meios de vida, Sem Pernas se jogará do alto do elevador Lacerda, não movido pela melancolia, como Anão Viriato, mas movido pelo ódio, não deixará que os policiais que o perseguem após o furto de uma casa o peguem outra vez:

Não o pegariam e enquanto corre este é o único pensamento que vai com ele. Os guardas vêm nos seus calcanhares. Sem-Pernas sabe que eles gostarão de o pegar, que a captura de um dos Capitães da Areia é uma bela façanha para um guarda. Essa será a sua vingança. Não deixará que o peguem, não tocarão a mão no seu corpo. Sem-Pernas os odeia como odeia a todo mundo, porque nunca pôde ter um carinho. E no dia que o teve foi obrigado ao abandonar porque a vida já o tinha marcado demais. Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. Nunca conseguira amar ninguém, a não ser a este cachorro que o segue. Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente o seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico. Uma vez uma mulher foi boa para ele. Mas em verdade não o fora para ele e sim para o filho que perdera e que pensara que tinha voltado. De outra feita outra mulher se deitara com ele numa cama, acariciara seu sexo, se aproveitara dele para colher migalhas do amor que nunca tivera. Nunca, porém, o tinham amado pelo que ele era, menino abandonado, aleijado e triste. Muita gente tinha odiado. E ele odiara a todos. Apanhara na polícia, um homem ria quando o surravam. Para ele é este homem que corre em sua perseguição na figura dos guardas. Se o levarem, o homem rirá novo. Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão. Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem-Pernas não para. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo. (AMADO, 1999, p. 238)

O projeto de vida pensado por Sem Pernas não podia tolerar que ele usufrísse de todas as benesses da vida em *família* (como é intitulado o capítulo em que ele encontra o casal Ester e Raul), enquanto outros meninos passavam fome e adoeciam em um trapiche abandonado. No seu projeto de sociedade, não caberia que crianças tivessem de ser transformar em homens antes do tempo. Não se poderia tolerar o autoritarismo e o escárnio com que eram tratados. E se esse projeto não é possível, na iminência de viver mais uma vez a violência do projeto hegemônico elitista e policialesco, é melhor se jogar do grande elevador.

Florestan Fernandes (1975) explica como foi emaranhado e desnordeante o desencadeamento da “Revolução Burguesa no Brasil”, pois não havia as condições e os processos econômicos que viabilizavam o funcionamento dos modelos econômicos trazidos das economias centrais em um país de economia ainda colonial. Esses modelos só podiam ser postos em prática nas áreas que já reproduziam determinados requisitos institucionais das

economias centrais, que de início eram apenas as transações econômicas controladas de fora (importação e exportação) e nas transações econômicas associadas ao desenvolvimento interno do “alto comércio”. Ademais, como o mercado existente combinava elementos heteronômicos com outros autonômicos, boa parte dos modelos para cá trazidos não tinham o objetivo de criar processos econômicos de desenvolvimento interno, semelhantes aos das economias centrais. Pelo contrário, tinham como fim manter e intensificar a incorporação dependente da economia brasileira a elas:

Daí podia resultar um desenvolvimento paralelo do capitalismo no Brasil. Esse capitalismo não continha, porém, as mesmas características estruturais e funcionais do capitalismo vigente nas Nações dominantes. Era um capitalismo de tipo especial, montado sobre uma estrutura de mercado que possuía duas dimensões – uma estruturalmente heteronômica; outra com tendências dinâmicas autonômicas ainda em vias de integração estrutural. Por causa dessa dupla polarização, a esse capitalismo se poderia aplicar a noção de “capitalismo dependente.” (FERNANDES, 1975, p. 90)

O sociólogo brasileiro ressalta que as relações econômicas com o exterior não se alteraram apenas dentro de um contexto que preservava essas dependências, mas de modo a alterar a qualidade delas. Por isso, o sistema de ajustamentos econômicos teria de ser alterado para que a economia nacional emergente pudesse se articular normalmente às funções que lhe cabiam no cenário econômico mundial. Desse modo, o neocolonialismo criou uma situação de modernização, através do aparelhamento de um Estado controlado pelas elites, que mantinha a dependência:

Sob esse prisma, o neocolonialismo erigiu-se em fator de modernização econômica real, engendrando várias transformações simultâneas da ordem econômica interna e de suas articulações aos centros econômicos hegemônicos do exterior. O principal aspecto da modernização econômica prendia-se, naturalmente, ao aparelhamento do País para montar e expandir uma economia capitalista dependente, sob os quadros de um Estado nacional controlado administrativa e politicamente por “elites nativas.” (FERNANDES, 1975, p. 93)

Segundo Fernandes (1975), em nenhuma de suas fases, o capitalismo no Brasil conseguiu replicar o desenvolvimento das nações centrais e hegemônicas; pelo contrário, sempre apresentou os traços típicos que teria de assumir nas nações tidas como periféricas ou heteronômicas, de origem colonial ou não. Essa regra indireta surge como uma condição permanente, porém mutável de acordo com a evolução do capitalismo nas nações dominantes. Por isso, levado em termos das motivações e dos interesses coletivos dos estamentos dominantes (sob o regime escravista), ou das classes dominantes (sob o regime de trabalho livre), em nenhuma de suas fases o desenvolvimento capitalista conseguiu impor: 1º) uma ruptura com a dependência do exterior; 2º) uma desagregação completa do antigo

regime, ou seja, das formas pré-capitalistas de produção; 3º) a superação da extrema concentração social e regional da riqueza. Com isso, Fernandes esclarece que:

O desenvolvimento capitalista sempre foi percebido e dinamizado socialmente, pelos estamentos ou pelas classes dominantes, segundo comportamentos coletivos tão egoísticos e particularistas, que ele se tornou compatível com (quando não exigiu) a continuidade da dominação imperialista externa, a permanente exclusão (total ou parcial) do grosso da população não-possuidora do mercado e do sistema de produção especificamente capitalistas; e dinamismos socioeconômicos débeis e oscilantes, aparentemente insuficientes para alimentar a universalização efetiva (e não apenas legal) do trabalho livre, a integração nacional do mercado interno e do sistema de produção em bases genuinamente capitalistas, e a industrialização autônoma. Desse ângulo, dependência e subdesenvolvimento não foram somente “impostos de fora para dentro”. Ambos fazem parte de uma estratégia, repetida sob várias circunstâncias no decorrer da evolução externa e interna do capitalismo, pela qual os estamentos e as classes dominantes dimensionaram o desenvolvimento capitalista que pretendiam, construindo por suas mãos, por assim dizer, o capitalismo dependente como realidade econômica e humana. (p. 223)

A análise de Florestan Fernandes já contém em si a crítica: o desenvolvimento capitalista em nossa sociedade foi posto em prática em termos da dominação das elites, a partir de interesses egoísticos e particulares, como se se tratasse apenas de simples técnica econômica, e não de uma política nacional com incidência em todo o processo histórico, sobrepujando-se à realidade social e humana. É a reivindicação à dimensão humana e social do desenvolvimento que constatamos tanto em Fernandes quanto em Jorge Amado.

Anteriormente, vimos com Candido (2011) que a literatura antecipou-se aos políticos, economistas e educadores quanto a questões que ainda hoje buscamos, tamanha a desigualdade de nossa sociedade. Desigualdade que foi sentida, e serviu como mote ideológico, baseado naquela visão pós-utópica de que falamos, para os escritores da década de 30. Bastos (2006, p. 108), sobre essa questão, ressalta que “concluída a formação da literatura brasileira, a ela não se seguiu a formação do país independente e soberano. Nesse quadro histórico, a literatura permanece como aquela dimensão crítica do país de que, entretanto, faz parte”.

O que vemos no desespero de Sem Pernas e de Anão Viriato, embora canalizado por sentimentos diferentes – ódio e melancolia – é a impossibilidade do estabelecimento de seus projetos de nação, em que todos têm direito ao desenvolvimento nos âmbitos econômico, social e humano. De acordo com a análise que fizemos no terceiro capítulo, vimos que entre lançar-se ao mar pelo viés da morte, ou lançar-se ao mar pelo sentido de um propósito de vida, ambos personificados nas figuras de Viriato e Maria Clara, Baldo encontra seu destino na segunda opção. O embate é vencido por Maria Clara. Da mesma maneira, dentre todas as vocações encontradas pelos Capitães da Areia, o destino de Sem Pernas não encerra as possibilidades. Pedro Bala, o herói desse romance, ainda possui a palavra final: “– Nem o

ódio, nem a bondade. Só a luta” (AMADO, 1999, p. 224).

A revolução se apresenta para Pedro Bala como o único projeto capaz de abarcar a luta de todos:

A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação. Como a voz de um negro que canta num saveiro o samba que Boa-Vida fez:

*Companheiros, chegou a hora...*

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comércio, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoeiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o Querido-de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da Areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don'Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia. Que vem do reformatório e do orfanato. Que vem do ódio do Sem-Pernas se atirando do elevador para não se entregar. Que vem no trem da Leste Brasileira, através do sertão, do grupo de Lampião pedindo justiça para os sertanejos. Que vem de Alberto, o estudante pedindo escolas e liberdade para a cultura. Que vem dos quadros de Professor, onde meninos esfarrapados lutam naquela exposição da rua Chile. Que vem de Boa-Vida e dos malandros da cidade, do bojo dos seus violões, dos sambas tristes que eles cantam. Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: *companheiros*. [...] Voz que vem da lembrança de Dora, valente lutadora [...] (AMADO, 1999, p. 252-253)

O projeto de nação baseado na luta e na revolução é aquele que se mostra profícuo em abranger a luta de todos os pobres: dos religiosos como Pirulito e Padre José Pedro, dos intelectuais como Professor, dos justiceiros como os cangaceiros, dos trabalhadores, dos malandros, dos reformatórios e orfanatos, dos meninos de rua, de todos os pobres, até do ódio de Sem Pernas. É a luta de todos os fracassados, e nesse sentido o fracasso é o motor que arma para o combate, e não o que desarma.

Nesse projeto cabe também, ainda que com muitos problemas representacionais, as lutas das mulheres e das pessoas negras, como Dora e Don'Aninha. Apesar dos impasses na representação das mulheres nesse projeto amadiano, vimos a sinalização de um destino diferente para elas, das quais Livia, de *Mar Morto* é o melhor exemplo, pois é a partir da adesão de mulheres como ela e Rosa Palmeirão à luta, que começa a acontecer o milagre que era tão esperado no cais.

Amado, no entanto, se depara com limites ligados à sua própria ideologia, que são bem representados pela necessidade de proletarização da população negra, assim como vemos ao fim de *Jubiabá* quando Baldo interrompe a macumba para falar sobre a greve. O autor não compreende como a ancestralidade e o saber africanos podem ser revolucionários.

A poesia é a responsável pela intuição de que algo em Baldo, em Anão Viriato, em Sem Pernas leva-os a uma compreensão da realidade que não está vinculada a um projeto revolucionário, mas à superação de limites que lhes são impostos pela sociedade brasileira. Essa verdadeira revolução é apenas pressentida, e salta por cima da tese. Os homens e mulheres de *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães de Areia* não são apenas fracassados, são pessoas interdidas, que precisam e buscam uma saída para a interdição social, e esse sentimento de interdição é bem visível nas impossibilidades que levam Anão Viriato a afundar no Mar, ou mesmo em Sem Pernas sendo encurralado pela polícia e preferindo se jogar do grande elevador.

Representação, como estudamos anteriormente, pode ser um elemento político ou estético (ou ambos), apresentando em ambas as acepções um caráter ambivalente e contraditório. Ao mesmo tempo em que o destino de Baldo e de Pedro Bala representam uma alternativa ao projeto de nação hegemônico, está em jogo também a tentativa de Jorge Amado de representar politicamente aqueles que não possuem voz democrática de fato, isso em um país que, em tese, é democrático. A representação no nível político e no nível literário apresenta problemas, nos leva a avanços e recuos, mas, indubitavelmente, não é um ato corriqueiro, como afirma o professor Hermenegildo Bastos: “Para representarmos a nós mesmos, é preciso que tenhamos existência política. Assim, formação e representação, entre nós, são uma só coisa” (2006, p. 100). Logo, o decurso da luta e da construção de uma nação no romance nos lembra e nos chama para a luta da vida e para construção da nossa nação, e esse é um grande êxito de Jorge Amado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto já está empurrado noutra galho [...] digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (ROSA, 2001, p. 80). A noção de realidade que supus ser a verdadeira no início dessa pesquisa demonstrou-se fidedigna, mesmo porque parti da acertada análise de Antonio Candido a respeito da grandiosidade dos aspectos poéticos em Jorge Amado. No entanto, os percalços, recuos e avanços da travessia revelaram outros aspectos da realidade romanesca e social, com as quais não contava ao dar o primeiro passo nessa estrada.

Ler, reler, contemplar, interpretar, compreender, grifar, anotar, selecionar, relacionar, buscar novas referências. Essas são algumas das ações envolvidas em um trabalho de pesquisa, que vão se harmonizar e se tornar concretas com o exercício da escrita. Por vezes, entre uma ação e outra, é como ser empurrado entre os galhos de que fala Guimarães Rosa; entre textos, livros, artigos e autores, entre realidades, entre depoimentos, entre lembranças é que se foi criando condições para a escrita deste trabalho, para chegar ao que podemos chamar de uma fala exata:

O escritor não tem absolutamente de arrancar um verbo ao silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele. Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo *exprimir o inexprimível*: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é *inexprimir o exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata. (BARTHES, 2006, p. 22)

A leitura inicial de *Jubiabá* levou-me, ainda na graduação, à crítica de Antonio Candido sobre a obra de Amado. O projeto para essa pesquisa centrava-se em realizar um estudo dialético dos elementos documentais e poéticos que contribuem para o lirismo na obra *Jubiabá*, de Jorge Amado. Fazer um reconhecimento do contexto histórico-literário do regionalismo, até chegar ao romance de 30, e ao romance proletário, bem como realizar um levantamento teórico sobre lírica e sociedade foram dois aportes que se instruíram como base para essa análise, que buscou identificar no texto a melhor expressão do empenho social da literatura dos anos 30 nos traços líricos do autor.

Para Bastos (2006), a forma artística é precedida pela forma social, de modo que o trabalho do escritor se dá na formalização do não literário. Assim sendo, procuramos

evidenciar que, apesar do grito social e documental que era intentando por Jorge Amado, foi o sopro poético de *Jubiabá* que fez reverberar em longas distâncias o realismo presente na obra; entendendo realismo em sua concepção mais ampla, que “traduz uma concepção da arte e da sua relação necessária, não casual, com o mundo, a vida social, a História” (BASTOS, 2006, p. 95).

Partimos de uma análise baseada na relação entre lirismo e sociedade, mas fomos empurrados para um galho que quis nos fazer avançar para um outro estado de coisas. A questão da representação do outro, assim como posto por Bueno (2006) sob o ponto de vista de que Amado se colocava como um representante da população mais pobre, exigiu um novo empenho na busca de um fortuna crítica diversa daquela com a qual iniciamos. A relação entre representação, literatura e poder se erigiu nesse estudo como um fator fundamental da compreensão do fazer literário, ainda mais do relacionado à década de 30, e à composição de Jorge Amado, por seu caráter engajado socialmente.

Guerreiro Ramos (apud NASCIMENTO, 2019, p. 154) afirma que “a aculturação é tão insidiosa que ainda os espíritos mais generosos são por ela atingidos e, assim domesticados pela brancura, quando imaginam o contrário”. E ainda que “o que importa assinalar é que se formou entre nós uma literatura, principalmente de caráter poético, que explora os motivos negros em termos reacionários, embora seus autores sejam animados das melhores intenções”. (apud NASCIMENTO, 2019, p. 159). Na análise que fizemos da representação do outro, buscamos evidenciar como essa domesticação pela brancura afetou a descrição da população negra em *Jubiabá*, mesmo a despeito da boa intenção do autor.

A representação das mulheres, em especial das mulheres negras, também mostrou-se uma questão premente, pois trouxe à tona um aspecto objetivo da sociedade brasileira no que se refere a elas: o racismo e o sexismo, incidindo simultaneamente sobre a mesma pessoa. O tratamento diferenciado conferido a mulheres brancas e negras nas obras aqui estudadas foram exemplo dessa dupla segregação sofrida por estas, que são as mais oprimidas pelo sistema capitalista patriarcal-racista.

Os impasses vividos durante o percurso teórico-metodológico deste trabalho revelaram que o malogro da representação da obra se reproduz também na crítica. Ao estudar a relação dialética estabelecida entre poesia e documento na obra de Jorge Amado, iniciamos com um aporte teórico que, no momento em que se fez necessário a análise da inserção do outro na literatura brasileira, esbarrou na impossibilidade ou “não necessidade” de problematizá-la. Autores como Eduardo de Assis Duarte e Luis Bueno não tocaram o cerne da questão, embora Bueno tenha feito observações muito pertinentes com relação à cena de estupro da

menina negra em *Capitães da Areia*. Como vimos, Antonio Candido observa essa inclusão do *outro* como fator de arte apenas pela perspectiva estética, ou convencional, não reconhecendo a necessidade real de discussão das problemáticas envolvidas no trabalho de representação da população negra por Jorge Amado, por exemplo. O crítico atribuiu à inspiração poética e à simpatia humana o êxito da obra que irmanava o autor ao personagem, mas como foi possível observar esse irmanamento não ocorre de fato. Essa condescendência da crítica de Candido com os limites de Jorge Amado põe em evidência a não criticidade do racismo ali escancarado, e mostra como a crítica também faz parte daquela monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial”, que recebe apelidos como assimilação, aculturação e miscigenação, conforme explicitado por Abdias Nascimento (2017), e que mantêm embaixo da superfície teórica, por mais bem intencionados que sejam os intelectuais, a crença na inferioridade da população negra.

Esses problemas de representação, como demonstrado, serão confrontados nas obras em um modo *work in progress* que ora logra êxito ora sucumbe à domesticação racista ou sexista. Nisto, vimos que a representação lírica de Baldo, ao lado dos dois amigos que dividem com ele o *pathos* da vida, o humaniza e faz dele um revolucionário muito antes de conhecer a greve, porque desde criança ele já o era. No entanto, como vimos no episódio da macumba, ou mesmo do estupro da menina negra em *Capitães da Areia*, por vezes, a estrutura narrativa revela o marlogro da representação.

Apontamos também para uma estrutura representacional que parece indicar uma transição no modo de representação da mulher, a partir da mitificação desta nas três narrativas estudadas. Maria Clara, Dora e Lívia parecem deslocadas ou suspensas a um nível representacional, sendo retiradas do destino punitivo comum às mulheres na literatura e colocadas diante da possibilidade de um outro destino no qual elas façam parte do milagre da luta por uma sociedade mais justa.

Por fim, ainda sobre a representação como elemento político ou estético, constatamos que através da figura do fracassado – nas personagens Anão Viriato e Sem Pernas – as narrativas estudadas propunham uma alternativa ao projeto de nação hegemônico, assim como pudemos observar a ligação entre formação e representação, e como a literatura, em nosso país, é um instrumento político especial porque tem antecipado questões importantes para a sociedade, bem como vemos surgir através da poesia de Jorge Amado a reivindicação à dimensão humana e social do desenvolvimento pela qual ainda aguardamos e lutamos.

A eficácia estético-literária tudo tem a ver com a representação política: “A prática literária é, por si mesma, uma arena de luta política, mas esta luta depende da eficácia estética.

Adiantando que o grupo ou comunidade ou, ainda, país, nação, precisará refinar os seus modos de representação estética para que ela tenha senso político” (BASTOS, 2006, p. 93). Com isso, o professor Hermenegildo Bastos chama atenção para o fato de que o senso político não está definitivamente presente no aspecto documental de uma obra, mas depende do refinamento dado ao caráter estético, o que em Jorge Amado é feito por obra e graça da poesia.

Eduardo de Assis Duarte (1996) chama atenção para a metáfora da mola, utilizada por Jorge Amado no primeiro capítulo de *Jubiabá*, quando Baldo está quase perdendo a luta contra o alemão Ergin, e consegue virar o jogo com um rápido movimento:

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar no outro olho de Balduíno. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e, como a mola de uma máquina que houvesse partido, distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo o peso. (AMADO, 2008, p. 13)

Para Duarte (1996), a mola, além de sintetizar o enredo helicoidal e o movimento de ascensão do herói, representa a positividade impulsionadora que move o romance, e que impulsiona o leitor assim como impulsiona Balduíno. É de uma máquina partida que sai a mola; é com o rompimento de estruturas, com os ruídos de coisas que se quebram, com o estilhaçar de certos padrões, com as adversidades, e nunca sem prejuízo – com os muitos desvãos do próprio real, como diria Duarte – que a máquina se quebra, e a poesia eleva o gesto do trabalhador às alturas.

“O trunfo realista de *Jubiabá* está situado justamente na representação do movimento ascensional do homem do povo, que é o dado histórico mais importante da década de 30” (DUARTE, 1996, p. 111). Esse dado histórico, intentando por vias do documental durante todo o romance e que, de fato, culmina na greve, tem sua melhor expressão através da poesia, pois esta condensa o sofrimento e o êxito do herói, revelando o seu devir na história.

Como vimos, poesia é uma atividade. E a poesia de Jorge Amado é um saber-fazer que torna inteligíveis os fatos narrados, porque é uma operação compartilhada com o leitor (que faz seu o *pathos* representado). Logo, enquanto os fatos permanecem apenas fatos, a poesia flui por entre os blocos cimentados do documento. De acordo com Bastos (2016, p. 41), a relação entre o que aconteceu (fatos) e o que pode acontecer (possibilidades presentes nos fatos mesmos) é tensa. Não há uma convivência pacífica entre poesia e documento, a relação é mesmo de hostilidade e resistência. No entanto, o professor ressalta que a poesia aparece como a atividade humana interessada, provocada e capaz de evidenciar os processos da evolução histórica da humanidade, e, à sua maneira, é também uma força propulsora da história, pois representa a possibilidade diante dos fatos. Poesia é práxis transformadora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Palestra sobre lírica e sociedade.** In \_\_\_\_\_: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2012, p. 65-89.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?** Rio de Janeiro: Editora Letramento; Justificando, 2018.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia.** Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. **Mar Morto.** Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** Editora 34, 2018.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BASTOS, Hermenegildo. **A Poesia na Mudança Histórica.** In: Cerrados. Brasília: UnB, nº 39, ano 24, 2015, p. 189-198. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25708/22602>. Acesso em: 10/12/2019
- BASTOS, Hermenegildo. **Ficcional e Verídica (Notas sobre a historicidade da poesia).** In: Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 94, jun./dez. 2016, p. 36-50. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/46090/30158>. Acesso em 10/12/2019
- BASTOS, Hermenegildo. **Formação e representação.** In: Cerrados. Brasília: UnB, nº 21, ano 15, 2006, p. 91-112. Disponível em: [https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/3851/1/ARTIGO\\_FormacaoRepresentacao.pdf](https://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/3851/1/ARTIGO_FormacaoRepresentacao.pdf). Acesso em 20/12/2019.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: editora da Unicamp, 2006.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Representações da mulher negra na literatura brasileira.** Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura. UESC. 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Consuelo%20Cunha%20Campos.pdf> <. Acesso em: 22/10/2019.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. In \_\_\_\_\_: A Educação pela Noite. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.140 a 162.

CANDIDO, Antonio. **Poesia, documento e história**. In \_\_\_\_\_: Brigada Ligeira. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 41-55.

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

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano**. In: Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino, n° 1: Batalha de Ideias. Brasil, 2011. [artigo publicado originalmente em 1988]. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf). Acesso em 10/12/2019.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **A patologia Social do Branco Brasileiro**. In: \_\_\_\_\_ Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. [1ª Edição de 1954].

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUKÁCS, György. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**. In: \_\_\_\_\_: Cultura, arte e literatura: textos escolhidos. São Paulo: expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. 2ªed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1970.

LUKÁCS, György. **Narrar ou descrever**. In: \_\_\_\_\_: Marxismo e Teoria Literatura. São Paulo; expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. **O Romance como Epopeia Burguesa**. In \_\_\_\_\_: Arte e Sociedade: Escritos estéticos 1932 - 1967. Rio de Janeiro: Editora da Ufrj, 2009.

MARCUZZO, Patrícia. **Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil>. Acesso em 29/06/2018

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Branca pra casar, mulata pra f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia.** (Tese de Doutorado, Campinas, 2008). Disponível em: <https://revistaforum.com.br/wp-content/uploads/2015/09/PachecoAnaClaudiaLemos.pdf>. Acesso em 22/10/2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra e o amor.** In: RATTES, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.* São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

RATTES, Kleyton. **um Isto cachimbo é não. Ritual, Poética e Antropologia.** In: *Revista de Ciências Sociais.* Fortaleza, v.47, n. 2, p.198—286, jul./dez., 2016

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROSA, J.G. **Grande sertão: veredas,** 19 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, M. C; CAVALCANTE, I. F. **A mulher e Sociedade no romance Jubiabá de Jorge Amado.** Rio Grande do Norte: Holos, 2015.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial.** Tradução de Rose Barboza. *E-cadernos CES (Online)*, v. 18, p. 106 - 131, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/civitas/v18n1/1519-6089-civitas-18-01-0065.pdf> . Acesso em: 15/11/2019

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.