

FÁBIO HENRIQUE DE ARAÚJO SANTOS

O realismo em Jorge Amado

Cacau, Jubiabá e Capitães da areia



Letras-Ufes

FÁBIO HENRIQUE DE ARAÚJO SANTOS

O realismo em Jorge Amado

Cacau, Jubiabá e
Capitães da areia

Letras-Ufes
2024

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade
Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S237r Santos, Fábio Henrique de Araújo, 1976-
O realismo em Jorge Amado [recurso eletrônico] : Cacau, Jubiabá e
Capitães da areia / Fábio Henrique de Araújo Santos. – Dados
eletrônicos. – [Vitória, ES] : Letras-Ufes, 2024.
122 p.

Modo de acesso: <https://diversidadeedescolonizacao.ufes.br>

Também publicado em formato impresso.

Originalmente apresentado como tese do autor (doutorado –
Universidade Federal do Espírito Santo, 2023) sob o título: O ciclo da
Bahia sob o enfoque do reflexo estético da realidade.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88916-03-2

1. Amado, Jorge, 1912-2001 - Crítica e interpretação. 2. Literatura
brasileira. 3. Realismo na literatura. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

Elaborado por Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O



**O CICLO DA BAHIA SOB O ENFOQUE DO REFLEXO
ESTÉTICO DA REALIDADE**

SUMÁRIO

PREFÁCIO: A literatura das ruínas e da luta de classes,
por Luis Eustáquio Soares

INTRODUÇÃO _____ 11

CAPÍTULO 1.
O REFLEXO ESTÉTICO DA REALIDADE _____ 26

CAPÍTULO 2.
O CONTEXTO HISTÓRICO _____ 35
2.1. Da Revolução de 1930 ao Estado Novo em 1937 _____ 35

CAPÍTULO 3.
CACAU (1933), O PRIMEIRO ROMANCE _____ 49
3.1. O processo de exploração _____ 34
3.2. A tomada de consciência de classe _____ 58

CAPÍTULO 4.
JUBIABÁ (1935), O SEGUNDO ROMANCE _____ 64
4.1. A ascensão do herói negro 62 _____ 65
4.2. A cultura afrodescendente como resistência 65 _____ 68
4.3. A luta de classes _____ 77

CAPÍTULO 5.
CAPITÃES DA AREIA (1937), O TERCEIRO ROMANCE _____ 87
5.1. O Lumpesinato _____ 88
5.2. Do Lumpen à consciência de classe _____ 96

CONCLUSÃO _____ 104

REFERÊNCIAS _____ 117





PREFÁCIO





A literatura das ruínas e da luta de classes

Por Luis Eustáquio Soares

Este livro é resultado de tese de Doutorado escrita pelo pesquisador Fábio Henrique de Araújo Santos, desenvolvida e defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, com o título de “O ciclo da Bahia sob o enfoque do reflexo estético da realidade”, em interface teórica sobretudo com o pensador húngaro, György Lukács, considerando: 1) uma interpretação multifocal, porque estética, histórica e sociológica, dos romances *Cacau* (1933), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado; 2) a adoção da teoria estética marxiana que parte do princípio conceitual de que a literatura (e a arte de modo geral) detém uma função gnosiológica própria, relacionada à representação das particularidades humanas no interior da totalidade do ser social de que são partes constituídas e constituintes; 3) uma análise da primeira metade da década de trinta do passado século como uma das mais instigantes da história do Brasil, razão de ser do surgimento de poetas como Carlos Drummond de Andrade, de escritores como Graciliano Ramos, de intérpretes do país como Caio Prado Junior, Nelson Werneck Sodré, Gilberto Freyre.

Como fui o orientador de Fábio Henrique, participei do processo de definição de seu objeto de estudo. Seu projeto aprovado pretendia analisar diversos romances do ciclo do cacau de Jorge Amado, iniciado com a obra homônima, publicada em 1933, *Cacau*, sendo também representado por narrativas como *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Era preciso, no entanto, bem mais que fazer um recorte, analisar “a crônica das mortes anunciadas” dos ciclos econômicos do Brasil, exemplar, principalmente considerando três romances do escritor baiano: *Cacau*, *Jubiabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937), obras que constituem uma verdadeira trilogia da estrutura interna dos mais diferentes ciclos econômicos do país, sobredeterminados pelas metrópoles do sistema colonial, capitalista e imperialista ocidental.

Se a literatura, em seus diferentes gêneros, é a gnosiologia estética do fazer-se humano no humano, particularizando a relação dialética entre o pessoal e o social, uma questão que propus ao Fábio Henrique foi esta: não seria possível analisar *Cacau*, *Jubiabá* e *Capitães da areia* como uma unidade dos contrários dos efeitos trágicos do destino de diferentes gerações no decorrer de um ciclo de produção externamente imposto? Se o for, nesse caso a questão ultrapassaria o ciclo do cacau ou mesmo os ciclos produtivos da Bahia, abarcando o próprio país a ser interpretado, nesse caso, como o país dos ciclos econômicos “internamente exógenos”.

O Primeiro foi o ciclo sobreterminado por Lisboa, a metrópole sobretudo



do monopólio do comércio do açúcar, iniciado em 1530, com a divisão do país em Capitanias Hereditárias e com o domínio da produção exercido por uma oligarquia rural por meio de relações escravistas de produção, num primeiro momento indígena e, ato contínuo, de escravizados sequestrados da África negra. O segundo teve como referência Londres, que já no início do século XVIII havia suplantado e submetido Portugal, o que significou na prática que tinha se tornado a metrópole de fato do Brasil, não sendo por acaso que a maior parte do ouro extraído de Minas Gerais tenha sido apropriada pelos britânicos, que soube usá-la para se posicionar como liderança mundial da Primeira e da Segunda Revoluções Industriais. O terceiro diz respeito a Washington, que sobrepujou o domínio inglês, assim como o sistema interimperialista europeu, impondo-se para valer como metrópole financeira, econômica, política, cultural e militar, a partir da Segunda Guerra Mundial.

O materialismo histórico-dialético da dependência do Brasil, com suas respectivas metrópoles coloniais, capitalistas e imperialistas, significa objetivamente que o problema fundamental do Brasil, razão de ser de todos os demais, está, antes de tudo, relacionado ao fato de nunca ter sido um país soberano; em aspecto algum, agitando-se internamente a partir de relações sociais de produção impostas por metrópoles estrangeiras, por meio de ciclos econômicos, como os do açúcar, do ouro, do algodão, do café, da borracha, que legaram sobretudo duas consequências trágicas para o país, a saber: a ausência de memória histórica, porque a emergência de um ciclo lança no limbo dos tempos (para não dizer na miséria) o ciclo precedente, rompendo interconexões a um tempo econômicas, culturais e institucionais do passado com o presente; e a permanente cegueira e insensibilidade, sobretudo da oligarquia (com a qual nunca se pode contar) e da pequena burguesia, para enfrentar e lutar no compasso do Brasil real, popular, da classe trabalhadora – o país profundo, seu povo, as razões concretas de suas mazelas inaceitáveis, assim como o efetivo caminho que é preciso percorrer para se fazer como o povo brasileiro; povo-mundo, em potência, que pode ser em ato, embora nunca tenha sido.

Não ter sensibilidade para si mesmo tem sido a tendência do conjunto da sociedade brasileira. A razão é objetiva: não há mercado interno, constituído a partir das necessidades da população e em conformidade com seus recursos minerais disponíveis, seu solo, seu clima, o perfil das gentes, sobretudo das classes populares. Entretanto, e não obstante as contradições, a Primeira Guerra Mundial interimperialista, de 1914 a 1918, obrigou o país a se virar, fenômeno conhecido como processo de substituição de importações. Com isso, um mercado interno foi se constituindo e, com este, uma sensibilidade nacional, para si, passou pouco a pouco a se expressar na cultura e, no interior desta, na arte, no pensamento, no cotidiano



Sob esse ponto de vista, não é incorreto afirmar que o Modernismo estético-cultural da década de vinte tenha emergido como expressão da dinâmica interna da economia política nacional, considerando o processo de constituição do mercado interno. A esse respeito, não foi mera casualidade a retomada, por meio de bases mais consistentes, do tema da formação do povo brasileiro, iniciado no Romantismo; e dessa vez assentado na diversidade étnico-cultural popular, com suas variações linguísticas, sua racionalidade própria, transcultural, brasileiramente.

Passado o período experimental da década de vinte do século passado, ingênuo em muitos aspetos, a de trinta, pisou no chão da realidade histórico-social concreta. Pela primeira vez, a acumulação industrial capitalista ultrapassou a agrário-exportadora, produzida em latifúndios. As relações capitalistas de produção se intensificaram e com elas entrou em cena a classe operária, que se organizava inspirada sobretudo na Revolução Soviética, exigindo direitos, lutando pelo presente e pelo porvir. A literatura regionalista, com escritores como José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, revisitou o país dos ciclos abandonados, tendo como pano de fundo o acúmulo histórico de tragédias e o legado autoritário dos senhores de engenho.

Assim como o modo de produção capitalista, no contexto europeu, emergiu, também, a partir da acumulação primitiva levada a cabo em torno do sistema feudal precedente, desterritorializando os camponeses, operarizando-os, o aprofundamento de relações capitalistas de produção a partir da década de trinta do passado século, corroborou, no contexto nordestino, para a entrada em cena de tipos humanos, como Paulo Honório de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos; e o coronel Manoel Misael de Souza Telles, o Mané Frajelo de *Cacau* (1933), de Jorge Amado, personagens que caracterizam os perfis que se apropriariam das ruínas do passado, superexplorando um operariado rural semiescravidado.

Reside nesse aspecto a importância da década de trinta do século passado, sobretudo considerando a sua primeira metade. De trinta a trinta e cinco, segmentos diversos da sociedade brasileira concentraram finalmente o olhar para o próprio país. A pequena burguesia se posicionava tendo em vista o espaço/tempo nacionais; e pela primeira vez tinha como referência a burguesia nacional; e não a metropolitana, como inclusive ocorre na atualidade. A classe operária se aliava à pequena burguesia. Poetas, escritores, artistas plásticos, músicos, escultores, arquitetos, assim como teóricos diversos, aproximavam-se do povão, frequentando favelas, interagindo com vistas à expressão coletiva de uma mesma comunidade de destino.

A ditadura Vargas de 1937 foi ao fim e ao cabo implementada para romper



com o próprio país, comprometida que estava a nos condenar à condição de país-ciclo, na fase interimperialista do capital. Da mesma forma que o golpe de estado de 1964, o objetivo do Estado Novo (na verdade o Antigo Regime) era a destruição total de memória histórica (econômica, cultural, política, institucional) constituída no decorrer do contraditório processo de produção do mercado interno nacional, iniciado pela dinâmica de substituição de importações, ocorrida como consequência da Primeira Guerra Mundial em função de certo distanciamento do eixo imperialista ocidental, sobressaltado que estava em sua própria guerra, realizada para disputar os povos e suas riquezas.

Cacau, *Jubiabá* e *Capitães da Areia* representam, como trilogia, as particularidades comuns dos ciclos extrativo-exportadores do país, considerando a relação dialética entre campo e cidade, na interface entre os senhores de terra do período colonial e a emergência, a partir da década de 30, de relações capitalistas de produção. O primeiro romance enreda-se em uma fazenda de plantio de cacau, onde domina o mandonismo, a superexploração do trabalho, a humilhação, a desumanização dos trabalhadores, atuação capitalista da relação entre o senhor de engenho e os escravizados negros, assim como a expansão latifundiária, que expulsa para a capital, Salvador, personagens como Antônio Balduino, o Baldo, o baldio, o errante, amigo do violeiro Zé Camarão e do pai-de-santo Jubiabá, tipos humanos do segundo romance. Todos exilados do campo e afavelados na cidade. O terceiro é a narrativa dos filhos dos filhos dos desterrados, dos meninos de rua, dos pivetes, designados como menores infratores, vigiados e violentamente torturados pelo aparato policial, dedicado a garantir, a todo custo, a ordem, no país da desordem dos ciclos econômicos.

Não obstante serem narrativas da tragédia dos ciclos econômicos, um fio de esperança aproxima os três romances: a exemplaridade da consciência de classe experienciada na lida, no mergulho imanente, como tipicidades populares, na vida, na cultura popular, abasileirando-se no cotidiano adverso comum, como é o caso de José Cordeiro, de *Cacau*; de Antônio Balduino, de *Jubiabá*; e de Pedro Bala, de *Capitães da areia*.

A crítica formalista ainda dominante, embora com outros nomes, aprendeu com os interlocutores teóricos das metrópoles imperialistas do Ocidente a designar enredos literários em que a luta de classe é plasmada de obras sectárias, simplistas, engajadas, desprezando-as. Interpreto essas leituras como efeitos deletérios de um país de ciclos, proibido de olhar para si mesmo, de enfrentar e lutar as lutas de classes ao mesmo tempo contra o capital, o latifúndio e a metrópole; contra o sistema imperialista ocidental, na contramão, enfim, da alienação acionada pelo acúmulo das ruínas de diferentes ciclos econômicos, no país do carnaval para gringos.





INTRODUÇÃO

Toda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época: tão-somente nos períodos de decadência estas questões são evitadas.

Georg Lukács, 1970.





INTRODUÇÃO

O reflexo estético da realidade, as obras e os capítulos

A obra de Jorge Amado é um patrimônio da cultura nacional e mundial. Sua extensa produção literária foi traduzida em diversas línguas e publicada em diversos países do mundo. O escritor modernista deixou um importante legado à literatura brasileira, revelando a rica cultura baiana para o mundo, por meio de seus personagens, como: Tietá, Gabriela, Guma, Pedro Arcanjo, Dona Flor, Tereza Batista, Pedro Bala, Balduino, entre outros. Além do imenso reconhecimento pelo público nacional e internacional, Amado possui uma vasta fortuna crítica desde o século passado até a atualidade, que apresenta diversas temáticas, como: a afrodescendência, a literatura social, regionalista e fantástica.

O escritor nasceu em 1912 no interior da Bahia, na cidade de Itabuna. Por volta de 1917, muda-se com sua família para Ilhéus. Nessa cidade, seu pai, João Amado, adquire terras e as transforma em fazenda para dedicar-se ao cultivo de cacau. As memórias desse lugar serão materiais para a produção de futuros romances do escritor, como nos afirma Bernard Perez em seu ensaio “Jorge Amado: notícia biográfica” da coletânea *Jorge Amado, Povo e Terra: 40 anos de Literatura* (s/a). Segundo Perez, a experiência do escritor Jorge Amado em sua infância, na cidade de Ilhéus, foi fundamental para produção dos seus romances do Ciclo do Cacau (PEREZ, s/a. p. 231).

Em 1922 segue para Salvador e entra para o internato do Colégio Antônio Vieira, dos padres jesuítas, onde chama a atenção dos professores por sua vocação literária. Em 1926 ingressa no Colégio Ipiranga, também em Salvador. Em 1929 publica sua primeira novela, *Lenita*, sob o pseudônimo de Y Karl, em parceria com Edison Carneiro (1912-1972) e Oswaldo Dias da Costa (1907-1979). A publicação original da história foi em forma de folhetim, intitulado “El-Rey”, no periódico *O Jornal* de Salvador.

Em 1931, instalado no Rio de Janeiro, ingressa na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e publica seu primeiro romance, *O país do carnaval*, cujo tema aborda as angústias e os conflitos de sua própria geração. Em 1933, publica pela editora Ariel o romance *Cacau*, que conta a história dos trabalhadores das terras do cacau, no Sul da Bahia.

Em diálogo com a obra *Conversando com Jorge Amado* (1990), Alice Raillard



comenta a militância do escritor na Juventude Comunista em 1932 e 1933, período em que escreve *Cacau* em Ilhéus e Itabuna, sob a influência da nova estética do romance proletário (RAILLARD, 1990, p. 55).

Matheus de Mesquita e Pontes, em sua Tese de Doutorado, *Jorge Amado: Entre engajamentos e a militância comunista (1929-1956)*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (2018), ratifica a participação de Jorge Amado na Juventude Comunista pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro no início da década de 1930 e de sua filiação ao PCB (Partido Comunista Brasileiro). Além disso, Pontes ressalta a postura do escritor um pouco indisciplinado em relação a todas as diretrizes políticas, ideológicas e culturais determinadas pelo PCB (PONTES, 2018, p. 206-207).

Com a publicação de *Cacau*, Alfredo Wagner Berno de Almeida, em sua obra *Jorge Amado: política e literatura*, ressalta que a militância política de Amado seria reprimida pela primeira vez por meio da censura do aparelho repressivo do Estado no governo de Getúlio Vargas em função do teor político do romance, com a apreensão da primeira edição de *Cacau*, vindo a ser liberada 24 horas depois (ALMEIDA, 1979, p.101).

No ano seguinte, em 1934, publica *Suor*, terceiro romance no qual apresenta a mesma linha social do livro anterior, configurando em suas personagens a gente simples do povo. Entretanto, o cenário desloca-se da zona rural para o espaço urbano, que é a cidade de Salvador, especificamente a Ladeira do Pelourinho.

Em 1935 publica *Jubiabá*, cujo espaço do enredo permanece na capital baiana e traz de forma mais densa os aspectos religiosos da cultura afro-descendente. Novamente, em diálogo com Raillard, Amado fala de seu engajamento político com participação ativa na ANL (Aliança Nacional Libertadora) e lamenta a falta de autocrítica dos comunistas em relação ao insucesso da Intentona Comunista em 1935 (RAILLARD, 1990, p.101).

Em função da participação de Jorge Amado na ANL, fora acusado de participar da Intentona Comunista em Natal, no final de 1935, e em consequência disso, fora preso em 1936 por motivos políticos, mesmo ano em que publica seu quinto romance, *Mar Morto*, que tem como narrativa a vida dos pescadores do recôncavo baiano. E, finalmente, fechando o ciclo dos romances da Bahia, publica, em 1937, o seu sexto livro, *Capitães da areia*. Novamente o escritor sofre sanções do Estado, é preso mais uma



vez e seus livros foram incinerados em plena Salvador do século XX. Era o início do Estado Novo.

Segundo Almeida (1979), a produção amadiana compreendida no período de 1931, com a publicação de *País do carnaval* até *Capitães da areia*, em 1937, ficou conhecida como “Os romances da Bahia” ou “O ciclo da Bahia”, sob o crivo da fortuna crítica especializada, devido ao critério espacial como elemento fundamental para definição estética homogênea dos seis romances (ALMEIDA, 1979. p. 143).

Consideramos esse curto período histórico no Brasil (1930-1937) de grande efervescência política e social, pois emergiram diversos eventos, como: a Revolução de 1930, a ascensão da burguesia, a incipiente industrialização, o crescimento dos movimentos sindicais, a Intentona Comunista e a decretação do Estado Novo em 1937, que proporcionaram, de alguma forma, uma atmosfera política e econômica laica, e, consequentemente, fértil para produções autenticamente realistas. Dessa forma, partimos da hipótese de que as obras escolhidas para esta pesquisa – *Cacau*, *Jubiabá* e *Capitães da areia*, que fazem parte do Ciclo da Bahia – expressam características do Reflexo Estético da Realidade, categoria artística que está no âmbito do marxismo, tendo sido especialmente desenvolvida pelo teórico húngaro Georg Lukács.

Como tudo que diz respeito ao marxismo, o reflexo estético da realidade tem sido uma categoria muito deturpada e, muitas vezes por má-fé, mal interpretada. Acusam-na, no geral, de ser um reflexo mecanicista da realidade, de ser positivista, de ser uma simplificação stalinista da relação entre arte e sociedade. Consideramos que todas essas críticas não são procedentes pela seguinte razão: a realidade social não é um dado empírico, visualizável e comprovável pelo reino das particularidades por elas mesmas ou pelos indefinidos fatos cotidianamente vividos e protagonizados por todos os humanos do planeta. No modo de produção capitalista, por exemplo, a realidade, em sua imanência, é a realidade da alienação do trabalho, o que significa dizer que o trabalho no capitalismo ou é alienado e, dessa forma, desumanizado, ou é trabalho desalienado e como tal perseguido, aviltado.

Ora, se a sociedade em que estamos, a do modo de produção capitalista, é constituída pelo trabalho alienado, o reflexo estético da realidade, se consequente, está longe de ser uma representação fetichizada e mecanicista do trabalho alienado. A representação do ser social, no modo



de produção capitalista, se concebida como um espelho não dialético, é a representação de um mundo alienado e, assim, do trabalho alienado, compreendendo por esse o trabalho das personagens, interagindo entre si alienadamente em uma sociedade alienada.

A perspectiva marxista, em arte, ao adotar o reflexo estético da realidade, não pode se limitar às particularidades humanas, plasmando-as isoladamente da sociedade de que fazem parte, como seres sociais que efetivamente são. Se mantida a metáfora do espelho, este pode ser interpretado como um espelho com *zoom*, de modo a focar os personagens, com suas histórias próprias, seus dramas, desejos, singularidades, perspectivas, ações e inações, ao mesmo tempo de perto, com foco, sem deixar de marcá-los como personagens típicos de circunstâncias histórico-sociais típicas.

Se as circunstâncias histórico-sociais típicas são a de uma sociedade alienada, como do capitalismo, o reflexo estético da realidade plasmará particularidades alienadas, de dois tipos: 1) objetivando a alienação social na subjetividade dos personagens: é o realismo crítico; 2) compondo particularidades humanas críticas, lutando contra as diferentes formas de alienação socialmente objetivas: é o realismo crítico socialista, que pode assumir diversas formas, como a do realismo estético operário, por exemplo. Independente do caso, o reflexo estético da realidade, em arte, se realista, jamais poderá ser empirista; jamais poderá ser antirrealista, representando personagens sem objetivá-los como seres sociais, que ocupam posições específicas nas relações sociais de produção; jamais poderá ser pseudorealista, situação em que o *zoom* especular da representação estética se torna um recorte separado da totalidade social.

Apesar da variada nomenclatura estética em relação aos primeiros romances de Jorge Amado, sob apreciação da fortuna crítica, tais como: realismo socialista, realismo crítico, romance proletário, social, político; enfim, nosso interesse neste trabalho é passar ao largo de nomeações e classificações dessa natureza. Nosso objetivo geral é analisar os três romances do escritor baiano, compreendidos na fase do chamado Ciclo da Bahia, os quais são *Cacau* (1933), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937), sob o enfoque do Reflexo Estético da Realidade, teoria do crítico literário Georg Lukács. Já como objetivo específico, buscaremos evidenciar a realidade desse período, analisando os personagens amadianos como trabalhadores – em sua dimensão urbana (*Capitães da areia* e *Jubiabá*) e

rural (*Cacau*) –, relacionando-os dialeticamente com a universalidade do período histórico.

A relação entre objetivos gerais e específicos é dialética, porque o contexto histórico de 1930 a 1937 será especialmente importante não apenas para analisar as obras escolhidas, mas também para a concepção de literatura que assumiremos no decorrer desta pesquisa. Sempre em diálogo com Georg Lukács, especialmente, considerando o seu ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica” (2016), defendemos que o reflexo estético da realidade é uma questão de laicidade, considerando: 1) que laicidade não é uma concepção liberal ou neoliberal da vida; 2) não é uma questão de opinião, de ser ou não ser laico, de acreditar ou não em Deus; 3) que é uma questão histórica, havendo épocas mais laicas e épocas menos laicas.

E como definir essas épocas? Os períodos históricos são mais laicos e assim seculares quando abrigam lutas de classes sob o ponto de vista dos oprimidos, da classe trabalhadora. São, no entanto, menos laicos, quando a ideologia dominante, a das classes dominantes, espalha-se para o conjunto da sociedade, constituindo-se como referência, também, para as classes exploradas e desumanizadas. No primeiro caso, obras literárias realistas são mais comuns, definindo-se pela objetivação das particularidades humanas lutando contra as ideologias dominantes, contra as diversas formas de opressão, disputando o porvir histórico. No segundo caso, domina a categoria que Lukács chamou de decadência ideológica e, com essa, práticas, perspectivas, ações, teorias e mesmo obras literárias referenciadas pela apologética do mundo existente, compreendida como naturalização/acatamento das relações sociais, na suposição de que não sejam históricas.

Partimos do princípio de que o período de 1930 e 1937 seja um dos mais laicos da história brasileira, pelos seguintes motivos: 1) a Revolução de 1930, que o inicia, ainda que tenha sido uma revolução de caráter burguês, contribuiu para a desnaturalização da principal forma de decadência ideológica do Brasil, a que diz respeito à aliança do setor agrário-exportador com as metrópoles; 2) a consequente emergência de uma classe operária disposta, não obstante as contradições, a disputar o futuro, contestando as ideologias dominantes; 3) os povos do mundo, influenciados pela Revolução Soviética de 1917, organizavam-se e agitavam-se, lutando lutas de classes, sobretudo anticoloniais.



Todos esses fluxos de lutas de classes ricochetearam no país. A emergência da literatura regionalista nordestina, sob esse aspecto, não foi casual, mas historicamente determinada. Teve como desafio problematizar a decadência ideológica brasileira de caráter colonial. Os três romances desta pesquisa, a começar por *Cacau* (2010), podem ser interpretados como o reflexo estético de um país regionalizado por ciclos econômicos sobredeterminados pelas potências colonizadoras estrangeiras. Houve, em parte do Nordeste, o ciclo da cana, bem como o ciclo do cacau, na Bahia. Essa é também a problemática de *Jubiabá* (2008), embora com a perspectiva urbana, na relação campo/cidade, já presente. Por sua vez, *Capitães da areia* (2008), como romance urbano, será analisado, antes de tudo, como narrativa que enfoca os efeitos deletérios da concentração de terras no país com a marginalização de adolescentes órfãos.

Os capítulos

No primeiro capítulo, para alcançar tais objetivos, pretendemos expor nosso método de análise, o Reflexo Estético da Realidade, por meio dos teóricos Georg Lukács, Karl Marx e dos estudos de Luis Eustáquio Soares.

No segundo capítulo, contextualizaremos historicamente o período de produção literária da primeira fase de Jorge Amado: da Revolução de 1930 até a decretação do Estado Novo em 1937. Para isso, evocaremos os autores Nelson Werneck Sodré e Edgar Carone.

A partir do terceiro capítulo em diante, iniciaremos a análise das obras em tela. No capítulo três, analisaremos o romance *Cacau* (2010) considerando duas perspectivas sob a ótica marxista: primeiro, identificaremos os aspectos de exploração do trabalho e do trabalhador presente na obra; depois, verificaremos os elementos de consciência de classe.

No capítulo quatro, analisaremos o romance *Jubiabá* (2008). Primeiramente, pontuaremos, a partir da fortuna crítica, a trajetória do herói negro na Literatura Brasileira. Em seguida, apresentaremos a relevância da cultura afrodescendente dentro do texto. E, por fim, a partir da teoria marxista, identificaremos a luta de classes presente no romance.

No capítulo cinco, analisaremos o romance *Capitães da areia* (2008). Na primeira parte, identificaremos a condição de *lumpen* dos menores abandonados no romance dentro da perspectiva marxista e identificaremos a formação da consciência de classe, no texto, a partir da ascensão de Pedro Bala.



Os romances e o período histórico laico

Em *Cacau* (2010), temos como protagonista José Cordeiro, natural da cidade de São Cristóvão, em Sergipe, filho do dono de uma fábrica de tecidos. Tivera uma vida tranquila até a morte do pai e à aquisição da fábrica pelo irmão do falecido, tio de Cordeiro. Assim, depois do falecimento do pai, diante de uma realidade financeira mais difícil, fora forçado a buscar a sobrevivência nas fazendas de cacau em Ilhéus. Nesta cidade, Cordeiro foi “alugado” pelo Coronel Manoel Misael de Souza Telles (Mané Fragelo) para trabalhar em sua fazenda no arraial de Pirangi e conheceu a dura realidade dos trabalhadores rurais. Esse romance possui um tom de militância política, conhecido como romance proletário que, segundo Pontes, começou a emergir no cenário mundial a partir da década de 1920, estimulado por alguns eventos históricos como a Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Socialista Russa de 1917 (PONTES, 2018, p. 189).

Dessa forma, com a publicação de *Cacau* em 1933, Jorge Amado rompia do ponto de vista estético com o primeiro romance, *O país do carnaval* de 1931, além de trazer à tona a nova estética daquele período, evidenciada na famosa epígrafe do livro: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do Sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 2010, p. 9), em que o próprio autor refletia sobre a legitimidade da nova estética. Mais tarde, em diálogo novamente com Raillard, o autor de *Tieta do agreste* (1977) confessa que seria muita pretensão de sua parte fazer um romance proletário em um país que começava a se industrializar e cuja consciência de classe estava em formação. Para o autor baiano, o que havia era a vida de trabalhadores rurais, o que autenticava o realismo da obra (RAILLARD, 1990, p. 55).

Já em *Jubiabá* (2008), obra publicada em 1935, Amado traz a história do negrinho Baldo que liderava uma quadrilha de moleques do Morro do Capa-Negro. Órfão de pais, fora criado por sua tia Luísa até que ela veio a adoecer, ficando Baldo aos cuidados de um rico comerciante português. Nesse novo lar, apaixonou-se pela filha do padrasto, Lindinalva, porém ao ser acusado injustamente pela empregada de molestar a filha do português, Baldo foi expulso a pancadas pelo dono da casa. Daí em diante, o personagem parte para as ruas de Salvador desfrutando de sua “liberdade” na boemia e nos terreiros de macumba do mestre Jubiabá e tenta sobreviver em diversas atividades, como no boxe e até mesmo no circo.

Depois de muitas voltas e peripécias, finalmente Baldo reencontra Lindinalva, sua antiga paixão, em um prostíbulo em seu leito de morte. Ela pede a Baldo que cuide do filho dela. O herói do romance, sensibilizado pela situação, deixa a vagabundagem e vira trabalhador em uma empresa



de bondes e depois assume a liderança sindical.

A partir desse breve resumo, percebemos as aventuras do protagonista Balduino como a assunção do primeiro herói negro na literatura brasileira, partindo da condição de negro, pobre, órfão e sem os estudos formais para se tornar líder sindical. Além da trajetória do herói, existe a discussão da mistura de raça e de classe, como o próprio autor afirma em *Conversando com Jorge Amado* (1990).

Em *Jubiabá* (2008), ocorre uma problematização da questão da luta de classes como precedente ao problema de raça. Segundo Amado, o problema de raça era uma consequência do problema de classe. Além disso, o autor criticava a visão estreita e fechada quando separavam as raças, negando nossa própria realidade brasileira em que imperava a mistura das etnias (RAILLARD, 1990, p. 101).

O terceiro romance a ser analisado, *Capitães da areia*, de 1937, apresenta um grupo de menores abandonados conhecidos pelo nome que dá o título do romance. Essa turma, composta por João Grande, Sem-Pernas, Gato, Professor, Pirulito, Querido-de-Deus entre outros, é conduzida pelo líder Pedro Bala que toma as decisões do bando. Assim, por questão de sobrevivência, eles vivem da prática de pequenos furtos realizados em Salvador. Os moleques também recebem orientação do Padre José Pedro e da Mãe-de-Santo, Don'Aninha, configurando um ambiente de sincretismo religioso dentro do romance. Mais tarde, o bando recebe a garota Dora como membro do grupo por quem Pedro Bala se apaixona. Ao final do romance, cada membro do grupo segue um caminho diferente e Pedro Bala, assim como Balduino em *Jubiabá* (2008), torna-se um importante membro sindical da greve dos condutores de bondes da capital baiana.

O escritor baiano vai ratificar o progresso em termos de estrutura romanesca dos três últimos romances do Ciclo da Bahia, sobretudo em *Jubiabá* (2008). Segundo Jorge Amado, os três primeiros romances: *País do carnaval*, *Cacau* e *Suor* são cadernos de aprendiz de romancista. A partir da obra *Jubiabá*, se estendendo à *Mar morto* e *Capitães da areia*, o escritor reconhecerá suas obras como um passo à frente na elaboração da forma romanesca e do ponto de vista político, sendo menos sectários do que os primeiros (RAILLARD, 1990, p.155).

Tendo em vista o conteúdo político, histórico e estético das obras selecionadas para esta pesquisa, partiremos de um referencial teórico marxista e, especialmente, utilizaremos o conceito de Realismo Estético de Georg Lukács.

A estética de Georg Lukács: realismo, antirrealismo e pseudorealismo



Georg Lukács nasceu em 1885 na capital da Hungria (Budapeste). Teórico de vertente marxista, ao longo do século XX produziu uma extensa bibliografia em diversas áreas do conhecimento humano, como: Estética, Política, Filosofia, Sociologia, Economia, Antropologia etc. Assim, o estudioso veio a ser considerado um dos maiores teóricos marxistas do século passado. Considerando a produção teórica do autor húngaro no campo da literatura, criou o Realismo Estético, teoria cuja atemporalidade a faz ser aplicada em obras de qualquer época: desde os clássicos da literatura grega até as produções contemporâneas, diferentemente do Realismo Escolar, que se concentra apenas no século XIX. Segundo o crítico literário, o autêntico realismo detém um caráter laico e revolucionário, pois promove a defesa do oprimido a partir da luta de classes.

A partir do Realismo Estético, podemos presumir que as obras que pretendemos analisar são profundamente definidas, em maior ou menor grau, pela opressão e atrocidade sofrida pelos personagens, especialmente os protagonistas, diante das mazelas e injustiças promovidas por uma sociedade marcada pelo sistema capitalista opressor e desumanizador. A despeito disso, em distintas dimensões, essas mesmas obras também expressam, como reação ao sistema opressivo, traços de resistência, sobrevivência e conscientização política, evidenciando uma postura dialética dos personagens diante do contexto sócio-histórico. Portanto, o Realismo Estético de Lukács, também conhecido como o Realismo Burguês, Crítico ou Humanista tem como característica a defesa incondicional do ser humano contra sua própria fragmentação mediante uma sociedade opressora, como se confirma em *Literatura e Humanismo* (1967), livro de Carlos Nelson Coutinho:

O caráter partidário-humanista da arte [...] toma posição na medida em que combate e denuncia, com os meios que lhes são próprios, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da práxis criadora do homem (COUTINHO, 1967, p. 115).

Entendemos, a partir da citação acima, que o compromisso do Realismo Crítico ou Humanista é a defesa da integridade do homem e sua crítica contra fragmentação e alienação humana promovida pela sociedade capitalista. Assim, o método lukacsiano se obtém, a partir da relação dialética entre a tipicidade das personagens e o contexto social, como afirma Lukács no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, inserto na obra *Ensaios sobre Literatura*, de onde é possível depreender que:

Na representação do tipo, na criação artística típica fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada (LUKÁCS, 1968, p. 33).



Depreendemos da citação de Lukács que nessa relação dialética entre personagens típicos em circunstâncias típicas, entre o individual e o social, entre o elemento humano eterno e o historicamente determinado emerge a tipicidade das personagens por meio de sua peculiaridade, garantindo a expressão artística da obra e a autenticidade do realismo.

Em um outro importante ensaio, “Marx e o problema da decadência ideológica” – publicado primeiro em revista de 1938 e depois, no ano de 1952, dentro da obra *Marx e Engels como historiadores da Literatura* –, o escritor húngaro demonstra que a classe burguesa, após a Revolução Francesa, tornou-se ao mesmo tempo a classe econômica e politicamente hegemônica ao conquistar o domínio do Estado, então sob o controle da aristocracia e do clero. Após assentar-se ao poder, à burguesia não interessava mais disputar a história por meio da luta de classes. Seu objetivo principal passou a ser conservar o seu domínio, como ressalta Fábio Alves dos Santos Dias, ao mencionar que em 1848 foi o ano de marco revolucionário do proletariado mundial e que ao mesmo tempo a cultura e a filosofia burguesas deixaram de ser críticas e passaram a contemplar o existente (DIAS, 2014, p. 41). A leitura da tese de Fábio Dias, *Do realismo burguês ao realismo socialista: um estudo sobre a questão da herança cultural no pensamento de Lukács nos anos 30*, é de grande relevância para este trabalho de doutorado, como será possível comprovar mais adiante.

Ao período de ascensão da burguesia, Lukács designou de decadência ideológica, pois no interior dele a burguesia começara a produzir formas ideológicas que eternizavam o seu domínio de classe. Portanto, “os ideólogos da burguesia se transformaram em apologetas covardes e impiedosos. O período no qual a burguesia exercera uma grande função progressista terminara para sempre” (LUKÁCS, 1968, p. 26). Desse modo, a classe burguesa passou a produzir obras literárias decadentes, reacionárias e desprovidas de um caráter autenticamente realista, precisamente porque não lhe interessava objetivar a realidade histórico-social, mas a camuflar. Há, sob esse ponto de vista, duas formas de decadência ideológica.

No ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, da obra *Ensaio sobre Literatura*, o crítico literário explica essas duas vertentes ideologicamente decadentes. A primeira é pseudorealista, pois fetichezava a imediatividade e os aspectos fenomênicos da obra, como é possível observar no fragmento abaixo:

essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida no mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos [...], a estética marxista se preocupa com o mais firme combate a qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência presa à reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior (LUKÁCS, 1968, p. 30).



A segunda vertente ideologicamente decadente é chamada de antirrealista, por se tratar de uma estética que privilegia apenas os aspectos formalistas-subjetivistas da obra, como explicita Lukács no trecho abaixo:

as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito da teoria e da prática, uma independência absoluta das formas artísticas; chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma e, por conseguinte, a prescindir da realidade na busca de tal perfeição (LUKÁCS, 1968, p. 30).

Sendo assim, com o advento da revolução do proletariado em Paris em 1848, houve, por um lado, o aparecimento do reacionarismo burguês produzindo obras ideologicamente decadentes (antirrealistas e pseudorrealistas), e, por outro lado, a emergência da classe proletária, detentora da responsabilidade da luta pela emancipação humana (DIAS, 2014, p. 254).

Essa mudança no campo político provocaria uma disputa de terreno na literatura. Além das produções artísticas da burguesia progressista e reacionária do século XIX, teríamos a literatura produzida pela classe proletária com o desafio de figuração de um novo homem por meio da Estética Realista Socialista. Essa nova estética ganhou força com a Revolução Bolchevique em 1917. Nesse período, a nova figuração artístico-literária era conduzida pela nova ordem política estabelecida.

Em 1934, com a realização do Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, foi institucionalizada a nova estética oficial: o “realismo socialista”. Na obra *Literatura, filosofia e realismo*, Máximo Gorki e Zhdanov, com o discurso “A frente ideológica e a Literatura”, afirmam que o papel da intelectualidade é produzir uma arte que esteja a serviço das aspirações e interesses do povo, promovendo uma autêntica revolução na sociedade. Ao contrário da “arte pela arte”, a literatura deve ser desenvolvida como “arte para o povo”, uma vez que é portadora da conscientização das massas, objetivando o triunfo do socialismo.

Segundo Gorki e Zhdanov, a principal função da literatura é a conscientização das massas. Os escritores, por meio da aplicação do método do realismo socialista, teriam a função primordial de conscientizar ideologicamente a classe proletária rumo à Revolução Socialista (GORKI; ZHDANOV, s/a, p. 93). No entanto, essa nova proposta estética, promulgada oficialmente no Congresso Soviético, fora acusada de sectária, em virtude de seguir as diretrizes, inicialmente, da Associação Russa dos Escritores Proletários que fora dissolvida depois do Partido Comunista Russo, sob a orientação do regime stalinista (DIAS, 2014, p. 289). Coutinho concorda com Dias ao criticar a literatura zhdanovista e a considerar sectária, uma vez que deforma o autêntico marxismo e que confunde arte com panfleto político (COUTINHO, 1967. p. 124). Na obra *A arte no mundo dos homens*:



o itinerário de Lukács, Celso Frederico também se posiciona contra o realismo socialista de Zhdanov e afirma que o pluralismo artístico é substituído pelo monolitismo por meio da repressão (FREDERICO, 2013, p. 81).

Por outro lado, Lukács, no ensaio “O romance como epopeia burguesa” em *Arte e Sociedade* (2009), defende que o objetivo da autêntica estética realista socialista é ter um compromisso com a formação do novo homem tendo como desafio essa figuração, considerando a relação dialética entre a individualidade e a universalidade. E para isso deve-se considerar, sobretudo, a defesa do ser humano em sua dignidade e integridade, adaptando-o às novas condições sociais. Além disso, é importante considerar a herança cultural do realismo burguês, tendo como maior expoente o escritor russo Máximo Górkí, elo entre o realismo crítico e o realismo socialista. Portanto, Gorki é a grande expressão do realismo socialista absorvendo em suas obras a herança cultural do realismo burguês.

Nascido em 1868, na cidade de Nijni-Novgorod (atualmente Gorki), e falecido em 1936, o escritor russo Máximo Górkí presenciou, ao longo de sua vida, o Czarismo russo, os movimentos pré-revolucionários, a Revolução Bolchevique e a instauração do Regime Socialista na Rússia. No último volume de sua trilogia autobiográfica, *A batalha da vida* (1973), relata o período em que viveu em Kazan, na fase histórica que abrange a Rússia pré-revolucionária, que proporcionou ao escritor uma formação artístico-literária baseada na consciência revolucionária (GORKI, 1973). É justamente durante esse período pré-revolucionário russo que o autor vai publicar um dos seus livros mais famosos, *A mãe* (1906), que narra a história que se passa nesse mesmo período.

A narrativa de Gorki gira em torno do protagonista Pélague Nilovna e de seu filho Pavel, operário de uma fábrica que explorava de forma desumana os trabalhadores daquela indústria. Contrariado com as injustiças sofridas pelos operários da fábrica, o jovem Pavel se envolve na luta contra o patronato da fábrica e ao movimento revolucionário, por isso acaba sendo deportado. Após o ocorrido, sua mãe, que já vinha também se envolvendo com os ideais do filho, toma parte na luta (GORKI, 2019). Lukács, no ensaio “A fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos”, inserto na obra *Marxismo e Teoria da Literatura* (1968), vai tecer importantes elogios sobre a estrutura desse romance (LUKÁCS, 1968, p. 205), considerando-o um exemplo bem-sucedido da estética realista socialista.

Jorge Amado, leitor de Gorki, como afirma Denise Adélia Vieira e Terezinha V. Zimbrão da Silva no artigo *Jorge Amado e o romance proletário* (AMADO apud VIEIRA; SILVA, 2012), apresenta em sua estrutura romanesca elementos de proletarização também evidenciada no romance gorkiano, ainda que em



contextos diferentes, como ressalta Pontes (2018) sobre a presença forte da imersão dos protagonistas amadianos no processo de proletarização e na tomada de consciência a partir da luta de classes (PONTES, 2018). Isso traz importantes reflexões acerca das classificações estéticas dos romances: proletário, realista, social, político etc. que não são, de forma alguma, consenso na fortuna crítica, levantando, dessa maneira, critérios diferentes de análise ao longo do tempo e causando importantes discussões e polêmicas.

Para o crítico Eduardo de Assis Duarte, em sua obra *Jorge Amado, romance em tempo de utopia* (1997), a voz discursiva é o elemento chave para determinação estética do romance, ou seja, quando emerge a voz ou o ponto de vista do trabalhador nas relações sociais, configura-se um romance proletário (DUARTE, 1997, p. 101). Por outro lado, Vieira e Silva (2012) utilizarão o critério biográfico para determinação da estética proletária. Segundo as autoras, para fazer um romance proletário, seria necessária a vinculação do autor com as orientações e diretrizes de instituições ideológicas político-partidárias (AMADO apud VIEIRA; SILVA, 2012, p. 60-61).

Geferson Santana em seu artigo: *Jorge Amado, o realismo socialista e o romance proletário: historiografia e crítica literária* (2018) utiliza critérios semelhantes aos anteriores. Para o estudioso, Jorge Amado, na década de 1930, seguiu orientações e diretrizes de instituições de esquerda, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) para a composição dos seus romances.

Por fim, considerando agora o critério espacial como pré-requisito para a produção de uma estética proletária, Murilo Mendes, no Boletim “Ariel”, em 1933, com a mesma opinião de Amado em entrevista a Raillard sobre o critério espacial, afirma que o Brasil daquela época, vivendo em uma economia capitalista tardia, com a industrialização incipiente e o início da formação da classe operária, não forneceria condições adequadas para os escritores nativos produzirem romances proletários. Para o crítico, era imprescindível a convivência do artista com os ares e o espírito proletário, caso contrário seria apenas documento (MENDES apud ALMEIDA, 1979, p.115).

Por outro lado, se admitirmos que os romances *Cacau* (2010), *Jubiabá* (2008) e *Capitães da areia* (2008) foram obras meramente documentais – por terem sido escritas como narrativas comprometidas de antemão com teses partidárias –, é evidente que o valor delas, como arte, deve ser contestado ou problematizado. Entretanto, não concordamos com esse tipo de análise.

Como destacamos nesta introdução, o período histórico em que as três obras, *corpus* desta pesquisa, foram produzidas foi de contestação da decadência ideológica colonial brasileira. Foi uma época especialmente laica, com a formação de uma burguesia, sobretudo a paulista, afirmando-se como



classe e, desse modo, contestando o domínio dos senhores de terra no país. A emergência da classe operária foi a contraparte disso tudo, complexificando o período ao se inspirar em ideologias de caráter socialista, impactada que estava pela Revolução Soviética de 1917, ao mesmo tempo a primeira revolução operária do mundo (em que a classe operária toma para si o domínio político do Estado) e também a primeira revolução anticolonial do planeta, sem desprezar, por exemplo, a Revolução Haitiana do final do século XVIII, que foi antiescravista e anticolonial. No entanto, foi logo derrotada e massacrada pela França, com o auxílio dos EUA.

A época em que os três romances aqui estudados foram escritos foi propícia à emergência de literaturas realistas no país. Os três romances desta pesquisa serão analisados, portanto, por meio dessa perspectiva.





CAPÍTULO 1

**O reflexo estético da realidade,
as obras e os capítulos**





CAPÍTULO 1.

1.1. O reflexo estético da realidade, as obras e os capítulos

Georg Lukács, no capítulo “O particular como categoria central da estética”, parte de sua obra mais madura, intitulada *Introdução a uma estética marxista* (1970) – publicada primeiramente em italiano em 1957 e posteriormente em edição integral alemã em 1967 –, apresenta as imprescindíveis categorias de análise: singularidade, particularidade e universalidade, proporcionando uma importante contribuição sobre o método do reflexo estético da realidade. Lukács observa que essas categorias estão em uma constante relação dialética entre si. No reflexo estético, a particularidade tem uma função mediadora, o ponto intermediário para o qual os movimentos convergem e expressam a tipicidade das personagens (LUKÁCS, 1970). Em prefácio à edição húngara da obra *Arte e Sociedade* (2009), o teórico afirma o seguinte sobre a tipicidade:

o típico é uma categoria central da obra de arte porque é por seu intermédio que a obra se torna o reflexo concreto, expresso e sensivelmente sintetizado, das etapas singulares que o gênero humano atinge no grande caminho que percorre para se conhecer e encontrar-se a si mesmo (LUKÁCS, 2009, p. 33).

Dessa forma, partindo da citação, quanto mais o artista desenvolve a tipicidade dos personagens, mais a obra atinge o realismo autêntico. Ao mesmo tempo, a particularidade faz uma mediação, uma conexão entre as categorias da singularidade e da universalidade engendrando-se entre si, de forma dialética. Na singularidade, há elementos peculiares e distintos que adicionam à particularidade da obra mais riqueza de detalhes. Já a categoria universal que compõe a narrativa, reflete, ou tenta refletir, a realidade concreta dentro do contexto histórico da obra. Novamente em *Introdução a uma estética marxista* (1970) podemos perceber que uma das categorias pode superar as outras, todavia, não as apaga.

Assim sendo, a categoria da particularidade, dentro do reflexo estético da arte, assume uma função central, pois ela media tanto a singularidade, como a universalidade, e, também, pode superar ambas, sem suprimi-las, tendo em vista a importância dessas duas categorias extremas. À medida em que uma obra não considera a categoria da universalidade, quando os aspectos do contexto histórico e social da época são suprimidos, a obra assume um caráter antirrealista, fixando ou predominando apenas os aspectos formalistas- subjetivistas (LUKÁCS, 1970).



Mais adiante, ainda seguindo a obra mencionada anteriormente, Lukács retoma a reflexão sobre as três categorias – singularidade, particularidade e universalidade – que se mesclam em um processo dialético, de constante negação, conservação e superação entre si. Para o crítico literário toda singularidade tem relação com a particularidade e com a universalidade. Para que uma obra alcance o realismo autêntico, a particularidade deve expressar a universalidade. No entanto, é necessário conservar a categoria singular e ao mesmo tempo a superar, dando tons peculiares e vivos a esses seres (LUKÁCS, 1970). E, finalmente, quanto mais atenção o artista der à categoria particular, complexificando e sofisticando a tipicidade dos personagens, mais riqueza e autenticidade terá a obra. Assim, o artista comporá a particularidade considerando os elementos singulares da obra. Daí se instaura o aspecto dialético da construção do personagem, pois ao mesmo tempo em que o artista compõe a particularidade da obra, aponta para a tipicidade dos personagens relacionando-o com a universalidade da época.

Nesse sentido, o autor conserva os traços singulares que compõe a particularidade, podendo essa singularidade obter destaque dentro da própria particularidade da obra, superando-a. Quanto mais mediações o artista desenvolve nessa particularidade (tipicidade), mais riqueza e vivacidade atingirá de forma mais verossímil a universalidade e, por sua vez, obterá o realismo autêntico da obra (LUKÁCS, 1970).

Para Lukács, o reflexo estético da realidade consiste em uma análise dialética entre a representação das contradições da vida social e os conflitos internos dos personagens. Quanto mais a literatura aprofunda-se nos conflitos da interioridade dos personagens e, ao mesmo tempo, esses conflitos internos mostram-se como reflexos de uma realidade exterior, o que quer dizer que quanto mais houver uma conexão entre a particularidade da personagem e a universalidade do ser social, historicamente constituído, mais a literatura alcançará de forma bem-sucedida o realismo autêntico (LUKÁCS, 2016).

Para exemplificar esses conceitos, tomemos como exemplo o romance *Capitães da areia* (2008), de Jorge Amado. Nesse romance, há como particularidade um grupo de garotos órfãos que vivem de pequenos furtos na periferia de Salvador, que aponta a universalidade da época ao revelar os problemas políticos e sociais do Brasil da década de 1930 do século XX, que recentemente deixava de ser escravocrata (de economia fundamen-



talmente agrária) e adquiria uma incipiente industrialização, formando diversas classes sociais em disputa: os latifundiários, os burgueses e os operários. O grupo de órfãos compõe a particularidade desse romance amadiano que, ao mesmo tempo, destaca as singularidades de cada personagem, como: o talento para pintura do professor, a capacidade de persuasão do Sem-pernas, a coragem e a liderança de Pedro Bala etc. Todas essas singularidades adicionam mais vivacidade e arte à particularidade do romance. As categorias de singularidade e de particularidade refletem, dialeticamente, as contradições históricas da época, que diz respeito à universalidade.

Para contribuir com o pensamento sobre o reflexo estético da arte de Lukács, o pesquisador Luis Eustáquio Soares (da Universidade Federal do Espírito Santo) apresenta o ensaio “Os três axiomas da vanguarda realista”, capítulo do livro *O realismo como vanguarda* (2020). Segundo Soares, o período propício para a produção de literatura realista é o que possui condições históricas não decadentes, o que quer dizer que se trata de uma época em que a disputa pelo presente e pelo futuro da história está aberta, pois há a luta entre classes dominantes e dominadas. Por outro lado, as piores condições de produção artística são nos períodos de apologéticas do mundo existente, em que as classes sociais – geralmente as dominantes – conformam-se com o presente histórico.

Em seu texto, Soares (2020) desenvolveu três axiomas do realismo estético, dialogando, sobretudo, com cartas que Karl Marx e Friedrich Engels trocaram com escritores de seus respectivos períodos históricos. O primeiro axioma consiste em entender que a obra de arte realista precisa ter como objetivo a desalienação das apologéticas do mundo existente, o que significa dizer que a função da arte realista, em qualquer gênero literário, é alcançar o realismo autêntico da arte a partir da realidade histórica concreta, com seus personagens que representam forças produtivas de vanguarda em interface com aqueles que tipificam relações de produção ultrapassadas (SOARES, 2020, p. 35). No segundo axioma, Soares (2020) afirma que a expressão da realidade histórico-social está diretamente vinculada à representação do mundo do trabalho, em sua potência ascendente, suplementando o primeiro pela importância da premissa da desalienação (SOARES, 2020, p. 39). O terceiro axioma afirma que para obter o realismo autêntico da arte deve-se demonstrar o conflito que efetivamente importa no período de produção da obra, colocando em evidência o operariado em perspectiva ativa e revolucionária (SOARES, 2020, p. 41).



No trecho abaixo, logo no primeiro capítulo do romance *Cacau* (2010), podemos identificar algumas características realistas já mencionadas:

As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga de azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens. Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho. Colodino perguntou:

_ Quantas arrobas você já desceu?

_ Vinte mil.

Antônio barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:

_ Esse ano o “home” (grifo nosso) colhe oitenta mil...

_ Cacau como diabo!

_ Dinheiro pra burro [...]

Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente ali. O coronel, a mulher, a filha e o filho, estudante, que nas férias aparecia, elegante, estúpido, tratando os trabalhadores como escravos. E olharam as suas casas, as casas onde dormiam. Estendiam-se pela estrada. Umas vinte casas de barro, cobertas pela palha, alagadas pela chuva (AMADO, 2010, p. 11-13).

Como é possível observar na citação do romance acima, na primeira cena já fica evidente o trabalho e seus desdobramentos: as condições precárias dos trabalhadores, os baixos salários, o alto lucro do patrão, a mais-valia, o abismo social e econômico gerado entre o patrão e os empregados.

Para Lukács, de *Marx e Engels como historiadores da literatura* (2016), “A literatura é capaz de conferir às contradições, às lutas e aos conflitos da vida social da mesma forma que eles assumem na alma, na vida do homem; é capaz de mostrar as conexões desses conflitos do modo como eles se concentram no homem real” (LUKÁCS, 2016, p. 131). É isso que podemos observar no romance *Cacau* (2010), em diálogo com a afirmação do crítico aqui citado, podemos identificar as contradições e as lutas vividas pelos trabalhadores das fazendas de cacau do Sul da Bahia.

Seguindo a mesma linha teórica de Lukács, Soares (2020), em seu primeiro axioma afirma que a literatura realista se produz a partir da luta de classes em sua dimensão histórica. Isso fica perceptível no romance a partir da evidente luta de classes entre os trabalhadores das fazendas de cacau e seus proprietários. Basta ver o abismo que separa as condições de habitação de cada classe: por um lado, há um suntuoso casarão habitado por quatro pessoas; do outro, a precariedade das condições habitacionais ocupadas por dezenas de trabalhadores. Sendo assim, em diálogo com



Soares e Lukács, no trecho anteriormente citado do romance emerge uma perspectiva realista.

Sobre o Reflexo Estético da Realidade, Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto no texto de Apresentação da obra *Arte e Sociedade* (2009), afirmam:

a arte é uma modalidade específica do reflexo da realidade, que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem (em contraste com o conhecimento desantropomorfizador próprio da ciência), o que permite à arte elaborar uma autoconsciência do desenvolvimento da humanidade (COUTINHO; NETO, 2009, p. 15).

Depreende-se da citação de Coutinho e Neto que o Reflexo Estético da Realidade vê o ser humano como elemento central em sua análise, daí sua dimensão antropomórfica. Ao contrário, o Reflexo Científico da Realidade possui uma dimensão desantropomórfica, como característica inerente à ciência, por não considerar o ser humano como elemento essencial em sua análise.

Por outro lado, retomando o ensaio de Georg Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica” (2016), emerge uma literatura decadente sobre a qual o autor lamenta sua existência. Para Lukács, durante o período de decadência ideológica há uma visão superficial da realidade e uma evasão dos grandes problemas da vida social, dificultando aos escritores elaborar uma análise mais profunda da realidade. Além disso, a profusão de obras com tendências antirrealistas influencia de forma desfavorável o desenvolvimento dos próprios escritores. Dessa forma, segundo o crítico húngaro, o autor de literatura deve superar o aspecto formal-subjetivo e inserir em sua obra de arte conteúdo social e ideológico no sentido de ampliar a realidade. Para ele, essas obras antirrealistas se preocupavam apenas em produzir obras vinculadas a uma estética formal-subjetiva, ligadas à expressão da subjetividade dos personagens e se despreocupavam com aspectos inerentes à realidade social (LUKÁCS, 2016, p. 127).

A partir da teoria sobre a decadência ideológica do pensador húngaro, é possível analisar na obra *Mar morto* (2008), de Jorge Amado, a predominância do aspecto formalista-subjetivista. A história principal concentra-se no romance amoroso entre o protagonista Guma, valente velejador de saveiro e sua amada Lívia. O trecho abaixo, inserto no capítulo “Marcha nupcial”, demonstra o casamento dos personagens:

Sua marcha nupcial fora aquela canção de desgraça. Canção que resumia a vida do caís. “Ele se foi afogar” podia qualquer mulher dizer quando o marido saía. Destino



triste o dela. [...] O marido ia diariamente a se afogar nas ondas verdes do mar. Um dia em vez dele viria seu corpo, ele navegaria nas terras do sem-fim de Aioçá.

Livia tira o vestido, enxuga as lágrimas. Seu corpo agora não tem mais desejos de amor. No entanto não está saciado ainda só sentiu seu homem uma vez. E hoje se casaram hoje é dia de se amarem e ela está triste, a canção tirou o desejo que havia no seu corpo. Pensaria no corpo de Guma

chegando das ondas quando o abraçasse. Pensaria no marido indo a se afogar. Ela só teria desejo, só o amaria completamente se pudesse fugir para bem longe do mar nessa noite. Ir para as terras agrestes do sertão fugir da fascinação das ondas. Os homens de lá as mulheres de lá vivem pensando no mar. Não sabem que o mar é senhor brutal que mata os homens (AMADO, p. 153, 154).

Na citação do romance acima podemos observar dois aspectos que serão recorrentes ao longo de toda a obra: a morte iminente dos marinheiros no mar e a angústia permanente das mulheres dos marinheiros à espera do seu homem. Assim, em diálogo com o autor de *Marxismo e teoria da literatura* (1968), podemos constatar que há uma perspectiva formalista-subjetivista que vai prevalecer ao longo da obra. De acordo com essa perspectiva, o crítico Miécio Tati, no capítulo “Estilo e revolução no romance de Jorge Amado”, da obra *Estudos e notas críticas*, reflete o seguinte sobre o romance *Mar Morto*:

Mar morto, em compensação, faz do amor a melodia de um poema: realidade e fantasia entremeciam-se aí, no elevado diapasão da poesia – homens e deuses se misturam. Os sentimentos se sublimam – o amor é um símbolo – e a presença do mar, para os amantes, é a presença do destino, a uni-los e separá-los, ao capricho das ondas. A beleza do quadro é comovente: esse *Mar Morto* é todo um canto, é todo ele música – não serve de medida para julgar dos méritos da prosa, realmente prosa, do escritor. Mas indica-nos, sem dúvida, uma das principais facetas, contraposta à anterior: o prosador-poeta contrabalança o romancista, simplesmente prosador, desabusado e cru. O que se nota de implacável e fielmente descritivo, cede a vez, no primeiro, ao idealizador de ritmos e de imagens, a anuiar a dureza das coisas, com a cenarização poética da frase (TATI, 1958, p.185).

As palavras do crítico acima citadas, ratifica a categoria formalista-subjetivista proposta por Lukács na predominância da obra. O quinto romance publicado pelo autor traz, em tom de poesia, os relacionamentos amorosos dos personagens, os aspectos lírico-subjetivistas sobressaem nessa obra, contrabalançando com a estética das obras anteriores. Há, sem dúvida, uma reflexão sobre a dura realidade dos marinheiros no cotidiano, mas a predominância do romance converge para o aspecto lírico e formalista da narrativa.

A segunda vertente da decadência ideológica criticada pelo filósofo húngaro é a do pseudorrealismo, que também falha na representação do re-



alismo autêntico. Segundo o crítico, essa vertente naturalista consistia em uma estética baseada em teorias científicas positivistas cujos personagens seriam produtos do meio ambiente, da hereditariedade e do contexto histórico, não investindo nos conflitos mais profundos da vida humana. Dessa forma, tal estética fetichiza a objetividade e a vida exterior, não aprofunda na interioridade dos personagens e, por isso, não alcança o realismo autêntico da obra (LUKÁCS, 2016. p. 139-140).

Dialogando ainda com Georg Lukács, considerando seu ensaio “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo”, da obra *Ensaaios sobre Literatura* (1968), o teórico distingue os dois métodos fundamentais utilizados pelos escritores no século XIX: narrar e descrever (LUKÁCS, 1968, p. 57). O autor húngaro, ao analisar a novela *Depois do baile* do escritor Tolstói, garante que o método narrativo consegue operar de forma objetiva as transformações sofridas pelo protagonista da obra e, dessa maneira, consegue captar de forma autêntica a realidade. Assim, a partir da arte épica, explorando uma técnica narrativa em que os personagens são participantes e não meros observadores, o romance consegue demonstrar de forma coerente e verossímil as transformações operadas pelos personagens. A mudança do personagem tolstoiano se faz de maneira gradual, desenvolvendo um aprofundamento psicológico e permitindo uma relação entre a interioridade dos personagens e a *práxis* da vida humana (LUKÁCS, 1968, p. 68-69). Por outro lado, conforme Lukács, a literatura baseada no método descritivo desse período não consegue plasmar a relação entre homem e vida exterior e, assim, não consegue captar com sucesso a realidade concreta, justamente porque não conecta de forma efetiva a particularidade dos personagens com a universalidade da época. Dessa forma, na construção dos personagens, essa técnica não atinge a vida íntima deles, mas se refugia em esquemas superficiais e abstratos, privilegiando caricaturas (LUKÁCS, 1968, p. 63). Na obra *Suor* (2011), de Jorge Amado, há uma predominância do método descritivo, como se exemplifica no trecho abaixo do livro:

Visto da rua do prédio não parecia tão grande. Ninguém daria nada por ele. É verdade que se viam filas de janelas até o quarto andar. Talvez fosse a tinta desbotada que tirasse a impressão de enormidade. Parecia um velho sobrado como os outros, apertado na ladeira do Pelourinho, colonial, ostentando azulejos raros. Porém era imenso. Quatro andares, um sótão, um cortiço nos fundos, a venda do Fernandes na frente e atrás do cortiço uma padaria árabe clandestina, cento e dezesseis quartos, mais de seiscentas pessoas. Um mundo. Um mundo fétido sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arre-



vesada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchiam o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandes e cuspiam na escada, onde por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e mungunzá na porta (AMADO, 2011. p. 10).

No segundo capítulo do romance, cujo trecho foi citado acima, Jorge Amado descreve o local onde residiam os personagens. Segundo Lukács, em primeiro lugar, a estética naturalista é pseudorrealista porque sob o influxo do Positivismo do final do século XIX, o naturalismo viera a conceber o homem como determinado pela raça, hereditariedade e meio ambiente. Sendo assim, nessa lógica distorcida da realidade, se o ambiente fosse degradado, o homem assim o seria. Portanto, essa estética fetichiza a realidade exterior e não considera os aspectos internos das personagens. Em segundo lugar, por abordar uma realidade fenomênica e imediata, o fenômeno da precariedade e da pobreza ficam em relevo. Entretanto, não são demonstrados os reais elementos que constituíram essa realidade.

O ambiente degradado, como o descrito na citação anterior de *Suor* (2011), não aparece de forma espontânea e imediata, mas é o resultado de um longo processo de políticas econômicas, sociais e culturais que são omitidas no romance. Nesse sentido, apresenta somente o resultado imediato da falta de políticas públicas, subvertendo a realidade concreta e, por conseguinte, mais complexa. A técnica predominante no romance naturalista em tela é a descrição, em que se apresenta ao leitor as condições precárias dos personagens nessa obra. Por esse motivo, considerando a teoria de Lukács aqui estudada, a predominância da técnica descritiva na obra não consegue captar de forma autêntica a realidade.

Portanto, Lukács resume bem as funções das duas vertentes ideologicamente decadentes para a consolidação da burguesia reacionária. Tanto o antirrealismo, quanto o pseudorrealismo foram tendências literárias que tiveram como objetivo, durante todo o período de decadência ideológica, desde o naturalismo até o surrealismo, de boicotar o realismo autêntico na literatura (LUKÁCS, 2016. p.155).



CAPÍTULO 2

CONTEXTO HISTÓRICO

**Da Revolução de 1930 ao
Estado Novo em 1937**





CAPÍTULO 2. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1. Da Revolução de 1930 ao Estado Novo em 1937

Neste período, da Revolução de 1930 ao Estado Novo em 1937, o Brasil passou por um turbulento processo de transformações políticas, econômicas, sociais e ideológicas. Deixávamos de ser um país agrário e semifeudal e entrávamos, gradualmente, em um processo de industrialização. Devido a essas mudanças, novas classes emergiram nesse contexto. A burguesia revolucionária da década de 1930, do ponto de vista político, dismantelava o antigo regime da política de café com leite. Ao longo da República Velha houve um revezamento entre os partidos dos estados de Minas Gerais e de São Paulo.

Do ponto de vista econômico, houve uma gradual passagem de uma economia semifeudal agrária e latifundiária para uma economia industrial. A burguesia emergente, inspirada pelas ideias marxistas provenientes da Europa e da Rússia, tinha interesses contrários aos da velha oligarquia, a classe do operariado surge nesse cenário em virtude da expansão industrial. Entretanto, como explica Edgar Carone, em sua obra *A república nova* (1930 - 1937) (1974), ainda que a Revolução de 1930 marcasse a queda do antigo sistema político, esse evento não provocou a eliminação automática de uma classe social e a ascensão de outra; pelo contrário, o novo cenário social que se consolidava, trazia como consequência correlações de forças entre a classe burguesa que emergia e a velha oligarquia, estabelecendo um longo processo de conflitos políticos entre elas. Assim, os componentes da velha oligarquia, apesar de estar em declínio, ainda estabelecia correlações de forças com a burguesia ascendente (CARONE, 1974, p.82). Essa manutenção do poder político e econômico dos oligarcas dessa época pode ser verificado no romance *Cacau* (2010) quando o protagonista, José Cordeiro, deixa sua cidade natal rumo a Ilhéus em busca de emprego e conhece o guarda civil Roberto que o informa pela primeira vez sobre a riqueza de Mané Fragelo, o rei do cacau do Sul da Bahia:

Devia ser meia-noite quando travei conversa com um guarda-civil, bem em frente da Intendência. [...]. Chegamos ao porto. Um prédio enorme dormia, pesado na noite.

Roberto explicou:

Um sobrado do Coronel Manuel Misael de Sousa Teles. Ricaço daqui. Embaixo é o Banco dele. Tem dinheiro... cuspiu:

Um idiota. Nem goza a vida. A alegria desse miserável é fazer mal aos outros. A mãe morreu pedindo esmola e o irmão vive aí cheio de feridas, vestido que nem a gente. Miserável assim nunca vi (AMADO, 2010, p. 30- 32).



No excerto acima, observamos o poder do Coronel Mané Fragelo, evidenciado na fala do guarda civil Roberto. Além do poder econômico em virtude de ser grande produtor de cacau, o fazendeiro detinha o poder político, exercendo influência nas instituições políticas e jurídicas da região, prática comum em algumas regiões do interior do Brasil daquele período, como ratifica o autor Victor Nunes Leal em seu texto publicado em 1949, *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o regime representativo no Brasil do qual citamos o seguinte fragmento:

Qualquer que seja, entretanto, o chefe municipal, o elemento primário desse tipo de liderança é o “coronel”, que comanda discricionariamente um lote considerável de votos de cabresto. A força eleitoral empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terras. Dentro da esfera própria de influência, o “coronel” como que resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais. Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam. Também se enfeixam em suas mãos, com ou sem caráter oficial, extensas funções policiais, de que frequentemente se desincumbe com a sua pura ascendência social, mas que eventualmente pode tornar efetivas com o auxílio de empregados, agregados ou capangas. Essa ascendência resulta muito naturalmente da sua qualidade de proprietário rural (LEAL, 2012, p. 24)

Por meio da citação acima, observamos que Leal evidencia como o fenômeno do coronelismo vigorou no interior do Brasil a partir do século XX em função da ausência do poder público em certas regiões municipais. Dessa forma, em virtude do poder econômico, os grandes produtores rurais exerceram, de forma inadequada, a liderança política, social e até mesmo jurídica, de acordo com seus interesses. Para Leal, devemos notar que concebemos o “coronelismo” como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada (LEAL, 2012, p. 23). No romance *Cacau* (2010), observamos essa prerrogativa jurídica do Coronel Fragelo, na fala de Vicente, interlocutor de José Cordeiro, durante a viagem de trem até Pirangi:

O velho me ofereceu uma xícara de café. E começou a me interrogar:

_ Vai trabalhar pra quem, menino?

_ Pra Mané Fragelo.

_ Pra aquela miséria? Tá bem arranjado. Quanto ele vai te pagar? Mil e quinhentos réis?

_ Não sei. O empregado dele é que vai me dizer.

_ Trabalhadô de lá nunca tem saldo. Vicente trabalhou pra ele. Vicente! Vicente era o tal sujeito de talho na cara.

_ Vancê que já foi alugado de Mané Fragelo, que tar acha ele?

_ Um fia da puta é que ele é. Trabaíci lá três anos e meio. [...].

A rameira olhava interessada o talho no rosto de Vicente. Ele notou a



curiosidade.

_ Esse taio, minha fia, foi por causa de uma morena assim como tu. Foi em Itabuna. O sujeito me deu esse taio mas ele foi pro cemitério.

_ E você foi preso?

_ Qual nada. O doutô nesse tempo tava por cima. O delegado não fez nada comigo (AMADO, 2010, p. 42-43).

O personagem Vicente, no fragmento acima, mostra como foi poupado do seu crime pelo delegado. Nessa ocasião, o assassino era empregado do Coronel Mané Fragelo. Esse, em função do seu poder jurídico na região, passava por cima da posição do delegado e tomava algumas decisões de acordo com seus interesses. Em outras situações, o Coronel Fragelo também exercia funções policiais na região sem caráter oficial com o auxílio de capangas, contando, para isso, com o serviço de tocaia do seu fiel empregado Honório, como se evidencia na fala de José Cordeiro abaixo:

Herói da tocaia e do cangaço. Estava explicado porque, apesar de Honório dever novecentos mil-réis à despesa, o coronel não o botava para fora e ainda lhe fornecia dinheiro para as cachaçadas em Pirangi. [...] Honório era técnico em tocaias e o coronel Misael tinha inúmeros inimigos. Não sei se o coronel sentia remorsos. Honório, não. Tinha a consciência limpa e clara como a água da fonte. Era bom camarada e nós o estimávamos muito (AMADO, 2010, p. 50-51)

Assim, dentro do romance *Cacau* (2010), vemos a figura do coronel Misael, que concentrava em suas mãos o poder da lei, ora manipulando e controlando as decisões das instituições oficiais da justiça de acordo com seus interesses, ora empregando o seu poder de caráter não oficial via contrato de capangas para resolver diligências pessoais.

Por outro lado, do ponto de vista geopolítico e econômico mundial, Mané Fragelo, o produtor de cacau, representa a herança da ideologia colonialista na qual cabia ao Brasil a eterna condição de exportador de matéria-prima. O historiador Nélson Werneck Sodré, em seu livro *Introdução à revolução brasileira* (1967), explica como a colonização imperou no Brasil graças à ideologia do colonialismo, implementada pela metrópole. Cabia aos colonizadores implementar um discurso ideológico com o objetivo de convencer os povos colonizados de sua natureza inferior. Dessa forma, à colônia cabia somente o papel de exportador de matérias-primas, uma vez que seu solo era mais propício para a produção dessa espécie de produto (SODRÉ, 1967, p. 137). Assim, em virtude da herança colonial, a incipiente industrialização brasileira do século XX nascera condenada a ocupar o eterno lugar de exportador de matérias-primas para as grandes metrópoles, como se comprova no romance por meio do diálogo de José Cordeiro e Vicente transcrito abaixo:



_ Isso aqui parece uma terra amardiçoada. Lá no Ceará me disseram que havia uma dinheirama por aqui...

_ Dinheiro houve há dois anos. Cacau chegou a quarenta mil-réis. Os coronéis gastavam de verdade. A gente ganhou cinco mil-réis por dia.

_ Juntaram dinheiro?

_ Quar nada...Subiu tudo: a carne-seca, a farinha, o feijão. Ninguém fazia saldo. Pra gente é a mesma coisa, cacau baixo ou alto. Pros coronéis, sim. Eu até gozo quando o cacau baixa... (AMADO, 2010, p. 42-43).

No excerto acima do romance *Cacau* (2010), observamos na fala dos personagens a ratificação da forte produção de cacau dos oligarcas do sertão nordestino. Recebendo como legado a ideologia do colonialismo, restava ao Brasil, em diálogo com Sodré, a eterna condição de produtor e exportador de matéria-prima para as metrópoles, cabendo somente aos países imperialistas a exportação de bens de consumo.

Do ponto de vista do capitalismo em escala mundial, teríamos nessa lógica, a produção de alienação dos países periféricos mediante a configuração desigual do trabalho em nível internacional. Além disso, como demonstrado na citação anterior, o valor das arrobas de cacau estaria controlado por instituições financeiras estrangeiras, provocando uma forte oscilação nos preços do produto que só beneficiariam os proprietários e não faria nenhuma diferença para os trabalhadores rurais, uma vez que o aumento dos salários dos empregados em virtude da alta das arrobas de cacau seriam compensados pelo patronato de forma desonesta com o aumento dos meios de subsistência, principalmente, os gêneros alimentícios que os trabalhadores rurais eram obrigados a comprar do próprio patrão.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929, o cenário econômico começa a se alterar. O Brasil começava a ganhar uma posição de emergência econômica em função da substituição de importações de bens de capital dos países imperialistas, como observado por Sodré em sua obra *A história da burguesia brasileira*, cujo fragmento segue:

O que caracteriza a forma como o Brasil emergiu da crise está, fundamentalmente, na utilização ampla de seus próprios recursos. Essa utilização ampla revela a dimensão desses recursos e denuncia, de outro lado, a sua subutilização anterior. É uma fase em que as possibilidades de empréstimo são mínimas e em que os investimentos estrangeiros desaparecem: não há, praticamente, entrada de capitais estrangeiros em nosso país. Isso, que poderia ser encarado, se alternativa houvesse, como tremenda ameaça e sintoma de desastre, resultou em benefício. A pausa imperialista é que permite a mobilização dos recursos nacionais e sua livre aplicação, dentro da estrutura vigente. Já em 1933, quando a área atingida pela crise no mundo estava ainda mergulhada em seus efeitos, vinha recomendo a crescer a renda nacional em nosso país (SODRÉ, 1967, p. 286).



Nesse trecho, Sodré evidencia como o Brasil se beneficiou economicamente da crise, em virtude da pausa imperialista estadunidense à nossa economia. O Brasil deixou de receber investimentos estrangeiros e, a partir daí, começou a produzir bens de capital que seriam consumidos pelo mercado interno. Isso criou condições adequadas ao crescimento da economia nacional, como é possível constatar no fragmento abaixo:

Não só tínhamos, nessa altura, condições para resistir ou atenuar os efeitos da crise cíclica do capitalismo em fase imperialista, como tínhamos condições para aproveitar a pausa e desenvolver a área capitalista nacional. O surto industrial ligado aos efeitos da crise decorre do desenvolvimento da economia de mercado interno e da libertação desse mercado da concorrência imperialista. A produção industrial só poderia desenvolver-se à base do mercado interno; [...] O crescimento da procura de bens de capital, reflexo da expansão dos preços das importações desses bens, contribui para criar condições para a instalação aqui de indústria de bens de capital cujo desenvolvimento anterior vinha padecendo de lentidão. (SODRÉ, 1967, p. 290)

Dessa forma, segundo Sodré (1967), o país desenvolvia sua indústria nacional: “a produção industrial brasileira, realmente, cresceu em cerca de 50%, entre 1929 e 1937, e a produção primária para o mercado interno cresceu em mais de 40% no mesmo período” (SODRÉ, 1967, p. 291). O crescimento paulatino da indústria nacional teve como consequência profundas alterações na composição da sociedade brasileira, pois uma nova classe social emergia, a burguesia, e, gradativamente, colocava em declínio a classe latifundiária. Essas mudanças impulsionaram o reaparelhamento do Estado que teve de se adaptar às necessidades da classe burguesa em ascensão (SODRÉ, 1967, p. 264).

Nesse contexto, com a difusão de diversas fábricas e indústrias no território nacional, outra classe se formaria: o operariado. Nos primeiros anos do século XX, essa nova classe era composta, em sua maioria, por estrangeiros. Entretanto, a partir da década de 1930, em função do declínio migratório, a população operária, em sua grande maioria, passa a ser de brasileiros, como afirma Carone em sua obra *A república nova* (1930 - 1937) (1974) da qual um trecho segue abaixo:

Apesar do declínio imigratório na década de 1920, o operariado ainda é preponderantemente estrangeiro. O domínio étnico depende das correntes migratórias anteriores, o que leva à distribuição desigual nas diversas partes do país. [...] é a partir da década de 1930 que vai se iniciar o declínio estatístico de estrangeiros e o início do predomínio de nacionais: é que à diminuição da entrada de imigrantes acrescenta-se



a morte de grande número de estrangeiros; o aparecimento de novas gerações de trabalhadores, filhos de estrangeiros e nascidos no Brasil; e o grande número de nordestinos que passam da agricultura à indústria e que atendem a um mercado de trabalho que cresce continuamente (CARONE, 1974, p. 99).

Da citação acima é possível depreender que a composição da classe operária aumentou vertiginosamente a partir da década de 1930, formando um importante segmento social e político no cenário nacional. Nesse período, muitos confrontos se estabeleceram entre a classe operária e patronal, daí a importância da formação dos sindicatos como forma de organização política para reivindicação de direitos trabalhistas (CARONE, 1974, p. 103). Essa organização da classe operária em ascensão teve a influência significativa dos discursos de esquerda provenientes da Rússia e apresentou um crescimento organizacional e de maturidade política e ideológica nos movimentos sindicalistas no Brasil (CARONE, 1974, p. 106). Isso tem, como resultado, um amplo programa de lutas e greves que se estenderam por todo o território nacional, a partir da década de 1930, sobretudo na região Sudeste do país em função de uma turbulência de forças políticas emergindo no cenário nacional.

Os empresários da velha oligarquia persistiam em se manter no poder e se chocavam diretamente com as classes burguesas ascendentes. Do outro lado, em virtude da expansão industrial, há uma nascente classe operária, influenciada por teóricos de esquerda do Ocidente, que emergiam como uma força política crescente dentro do campo político e que estabeleciam correlações de forças com os empresários burgueses e oligarcas. Por esse motivo, as lutas políticas se intensificaram cada vez mais, causando uma profusão de greves em algumas regiões do país.

Em 1931, São Paulo era o parque industrial do país e onde havia o maior contingente de operariado, principalmente nas atividades têxteis. A partir de 1932, a indústria foi expandindo-se por todo o território e abrangendo um amplo número de atividades profissionais.

Em 1934, os movimentos grevistas ganhavam força com a presença de partidos políticos que representariam o operariado sob o endosso da Assembleia Nacional Constituinte e, assim, as greves assumiriam um caráter político. As manifestações intensificaram-se a partir desse ano, abrangendo grande parte do solo brasileiro, em diversas categorias trabalhistas: metalúrgicos, marítimos, operários da força e luz, taxistas, motoristas, bancários, gráficos, portuários etc. (CARONE, 1974, p. 116-121).



Esse efervescente movimento político e social que se desencadeou no Brasil nos primeiros anos da década de 1930 foi matéria-prima para Jorge Amado escrever suas obras do “Ciclo da Bahia”. Retomando o romance *Cacau* (2010), logo no início do texto, o protagonista José Cordeiro trabalha em condições precárias na plantação de cacau do Coronel Manoel Misael de Souza Telles, na cidade de Itabuna, no Sul da Bahia. Em um dado momento, o protagonista, em *flashback*, volta a sua infância na cidade de São Cristóvão, em Sergipe. A partir de suas memórias, ainda que não tivesse compreendido de forma plena o real significado de consciência de classe, trazia vivo em suas primeiras impressões algo inquietante, sobretudo, quando emergia a figura de seu camarada Sinval. Segue a citação de um fragmento da obra abaixo que narra o encontro entre José Cordeiro e Sinval:

Quando meu pai morreu e após meu tio declarar a nossa miséria, fomos morar numa casinhola no começo de uma ladeira. Eu fiquei muito mais perto do proletariado da Cu com Bunda do que da aristocracia decadente São Cristóvão. [...] tornei-me camarada de um garoto chamado Sinval, rebento único de uma operária cujo marido morreria em São Paulo, metido numas encrencas com a polícia, não sei bem por quê. Sei que os operários falavam dele como mártir. E Sinval desancava os patrões o mais que podia. Franzino, os ossos quase a aparecer, possuía, no entanto, uma voz firme e um olhar agressivo. Chefiava a gente nos furtos às mangas e cajus dos sítios vizinhos. E toda vez que meu tio passava cuspiam de lado. Dizia que apenas completasse dezesseis anos embarcaria para São Paulo, para lutar como seu pai. Só muito depois é que eu vim compreender o que significava tudo isso (AMADO, 2010, p. 23).

Sinval, camarada de José Cordeiro, filho de operários, quando jovem, já possuía o espírito sindicalista. Desafiava os patrões com muita coragem e liderava os garotos em suas travessuras. Desde jovem, tinha o desejo de ir para São Paulo, tal qual seu pai o fez, e aderir ao movimento grevista, como é possível ler na seguinte citação: “Sinval, aos dezessete, vendera o que possuía em roupas e móveis e tocara para as fábricas ou para as fazendas de São Paulo [...] estava metido numa greve e esperava ser preso a qualquer momento” (AMADO, 2010, p. 24).

A partir da leitura do romance em tela é possível entender a realidade da época e constatar um importante fato histórico do Brasil dos idos de 1930: o crescimento e amadurecimento do movimento sindical no Brasil, sobretudo, na cidade de São Paulo, onde era e é o maior polo industrial do país. Daí a maior concentração de operários e, por extensão, de manifestações grevistas.



O crescimento econômico e industrial nos primórdios da década de 1930 no Brasil do século passado trazia consigo um aumento significativo do contingente de operariado no país e como consequência o recrudescimento do movimento sindical. A chegada das teorias marxistas provenientes da Europa, bem como das experiências revolucionárias do movimento operário na Rússia influenciara fortemente a primeira fase dos romances de Jorge Amado.

Dialogando novamente com Lukács, em seu ensaio “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo” (1968), é possível constatar outro importante recurso narrativo mencionado pelo autor que consiste no fator temporal. O filósofo trata do aspecto temporal nos dois métodos: enquanto no método descritivo predomina uma mera sucessão de momentos, desprovido de um encadeamento consequente e de vida; no método narrativo, como na arte épica, ao contrário, não é uma mera sucessão de momentos, mas, sim, uma técnica mais complexa na qual o autor precisa narrar com maior desenvoltura entre o passado e o presente, além de proporcionar ao leitor uma percepção clara e lógica na sequência dos acontecimentos. Dessa forma, o escritor, a partir dessa conexão temporal entre o passado e o presente, a partir da narrativa épica, consegue obter um realismo mais autêntico (LUKÁCS, 1968, p. 74).

Retomando a narrativa de José Cordeiro em relação ao seu amigo Sinval, aquele consegue dar contornos realistas à obra, na medida em que por meio de sua narrativa em *flashback*, o protagonista conecta o seu passado ao presente do romance, trazendo à tona o sindicalismo no Brasil na década de 1930, sobretudo na cidade de São Paulo, enfatizando o recrudescimento desse movimento. Dessa forma, ao contrário de obras naturalistas que priorizam o aspecto fenomênico e a imediatez, aqui, percebemos uma característica autenticamente realista a partir da conexão entre o passado e o presente.

Com o advento da onda de greves de várias categorias trabalhistas eclodindo em diversos locais do país, decretou-se a revolução aliancista em novembro de 1935, liderada por Luís Carlos Prestes¹, na tentativa de instaurar a Revolução Comunista no Brasil. No entanto, as ações dos revolucionários na cidade de Natal e Rio de Janeiro foram devidamente reprimidas.

¹ Jorge Amado escreveu a obra biográfica *O cavaleiro da esperança*: vida de Luís Carlos Prestes em homenagem ao líder da Intentona Comunista que foi publicada em 1942.



midas pelas tropas do governo federal, como demonstra Edgar Carone, em sua obra *Revoluções do Brasil Contemporâneo* (1989). Dessa forma, o movimento revolucionário de 1935, duramente reprimido pelo governo federal, desencadeou ações repressivas do Estado, como o decreto da Lei de Segurança Nacional instituindo o Estado de sítio e Estado de guerra com a finalidade de conter as ações “subversivas” dos operários e garantir a manutenção da ordem.

Nesse contexto, diante do fracasso da Intentona Comunista, Eduardo de Assis Duarte, em sua obra *Romance em tempo de utopia* (1996), pontua que umas das estratégias fracassadas do Partido Comunista daquele período seria o “etapismo” como forma de instaurar a Revolução Comunista no Brasil que consistia, primeiramente, em se aliar à burguesia emergente para derrubar a velha oligarquia e depois instaurar a Revolução Comunista. Apesar disso, Duarte fala sobre a influência ideológica do comunismo nos romances amadianos, vendo-os como uma resposta positiva, uma vez que a epistemologia marxista se manifestaria amplamente nos romances de Jorge Amado, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, período em que houve uma influência muito forte das teorias marxistas no Brasil advindas da Revolução Russa de 1917. Isso fica evidente no romance *Cacau* (2010), quando o protagonista José Cordeiro, após recusar o pedido de casamento da filha do seu patrão, recebe uma carta do seu amigo Colodino o convidando para ir viver em São Paulo a luta de classes no maior polo industrial do Brasil. Segue abaixo um trecho do romance que narra a despedida de José Cordeiro da casa grande:

No outro dia me despedi dos camaradas. O vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente.

Olhei sem saudades para a casa-grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão [...] (AMADO, 2010, p. 152-153)

No final do romance, José Cordeiro renuncia ao conforto burguês ao recusar o casamento com a filha de um rico fazendeiro pelo amor da causa operária. Desse modo, o realismo autêntico se estabelece na obra a partir da particularidade do simples trabalhador rural das fazendas de cacau e do interior do Nordeste que inicia um processo de emancipação a partir da conscientização da luta de classes e se conecta dialeticamente com a universalidade do contexto histórico de sua época, pois a partir de suas experiências negativas no Sul da Bahia, ele conserva o que há de bom e supera a sua condição anterior a partir do aprendizado, da conscientiza-



ção e da luta de classes, por meio da singularidade do seu personagem que o distinguia dos demais.

Já em *Jubiabá*, publicado em 1935, também há uma forte conexão da singularidade do protagonista Baldo com a universalidade da época. Nesse ano fervilhavam os movimentos sindicais no Brasil, influenciados pelas teorias marxistas, desembocando na Intentona Comunista, liderada por Luís Carlos Prestes. Nesse romance, a ascensão do capoeirista Baldo, órfão de pais, que depois de uma infância difícil em que chefiara uma quadrilha de moleques no Morro do Capa-Negro e passara a juventude dividido entre a vida boêmia e a trabalhos inconstantes e informais, redescobre-se quando vai trabalhar formalmente na estiva da Companhia Circular em plena greve dos operários. Nesse momento, filia-se ao movimento sindical e mais tarde torna-se um grande líder da causa operária. No excerto abaixo, Baldo tinha acabado de entrar na empresa e estava assistindo a uma assembleia dos grevistas:

Antônio Balduino cala. Aos poucos ele vai aprendendo que na greve não é um homem que manda. Na greve eles todos fazem um só corpo. A greve é como colar..., mas não sente tristeza de não ser o chefe da greve. Todos são chefes. Obedecem ao que está certo. Aquela luta é diferente da que sustentou em toda sua vida. Mas desta que resultou? Resultou ele escravo aos guindastes, olhando o mar como um caminho. Na luta da greve, não. Eles iam perder um pouco da escravidão, ganhar mais alguma liberdade. Um dia farão uma greve maior e não seriam mais escravos (AMADO, 2010, p. 304).

Como demonstrado no fragmento do romance acima, Baldo, absorvido pelas epistemologias marxistas, vai aos poucos sendo seduzido pela nova realidade ao descobrir o poder da luta de classes e de sua transformação. Dessa forma, o que opera na ficção analisada é o reflexo estético da realidade a partir do momento em que o personagem, em sua singularidade, conecta-se com a universalidade da época, garantindo a vitória do realismo.

Como afirma Carone, em sua obra *A república nova* (1930 – 1937), após diversos movimentos grevistas por todo Brasil nos primeiros anos da década de 1930 e a tentativa fracassada da Intentona Comunista, inicia-se no Brasil um período gradual de repressão a partir das leis de Segurança Nacional, com a deflagração do Estado de Sítio e Estado de Guerra. Os sindicatos seriam fechados e as prisões se encheriam de líderes operários. Gradativamente, os pelegos ocupariam a liderança operária sob a



confiança do governo, enfraquecendo o movimento sindical. O Estado Novo começaria em 1935 para o movimento operário (CARONE, 1974, p. 122-123). As ações repressivas de Getúlio Vargas estenderam-se de 1935 até 1937. Novamente Carone, em outra obra sua, *Revoluções do Brasil Contemporâneo*, analisa esse período extremamente turbulento:

Mas na verdade, inicia-se o período de maior virulência e reação contra as instituições e os elementos democráticos. As intervenções federais completam a Bahia, Pernambuco e Estado do Rio de Janeiro. Dia 2 de dezembro decreta-se a extinção dos partidos. As bandeiras estaduais são queimadas, simbolizando o término da autonomia estadual. As prisões e torturas, o desrespeito ao ser humano e aos direitos conquistados prevalecem. O Brasil, que sem perceber mudara de regime, inconsciente da gravidade dos fatos, vai pouco a pouco sentir os efeitos da transformação. Entrava-se no regime do despotismo e do medo. Era o Estado Novo (CARONE, 1989, p. 123).

Dessa forma, como descrito acima, o Brasil entrava em um período extremamente agressivo para as instituições democráticas e para os direitos civis. Os estados sofreram intervenções federais e perderam sua autonomia política. Os partidos foram extintos. Os direitos humanos foram cerceados e a liberdade de expressão reprimida com prisões e torturas.

No romance *Capitães da areia* (2008), Pedro Bala, líder de uma quadrilha de moleques em Salvador durante sua infância, também se ascende na juventude como militante de uma greve na Companhia de bondes, ganhando destaque nacional como líder sindical, e passa a ser perseguido pela polícia política, como é possível observar na citação do romance abaixo:

Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigentes de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida (AMADO, 2008, p. 270).

Aludindo ao tenebroso golpe do Estado Novo em 1937 por Getúlio Vargas, Jorge Amado, no romance em tela, reflete a realidade da época, que cerceava a liberdade de expressão dos sindicalistas pelos mecanismos repressivos do Estado. Esses sindicalistas, nesse fragmento da obra, são representados pelo personagem Pedro Bala. Mais uma vez emerge no romance a relação dialética entre a tipicidade das personagens e a universalidade da época, garantindo a vitória do realismo. Portanto, a Revolução de 1930, operada pela classe burguesa, aparelhou o Estado para atender a seus interesses, sem romper internamente com a oligarquia latifundiária



e, externamente, com os países imperialistas.

Essa nova etapa de transição econômica, que passa de essencialmente agrícola para uma incipiente industrialização, colocou em xeque as classes populares, deixando os camponeses, operários e desempregados em condições desfavoráveis, o que desencadeou greves, levantes, como a Intentona Comunista, e rebeliões da classe trabalhadora. Tanto os trabalhadores do campo, quanto os dos centros urbanos se encontravam em uma condição de opressão dentro do modelo político e econômico daquele período.

Para conter as massas revoltadas, o então presidente Getúlio Vargas decretou o Golpe, instituindo o Estado Novo em 1937. Nesse contexto, em diálogo com Soares, de “Os três axiomas da vanguarda realista” (2020), acreditamos que as produções artísticas amadianas desse período possuem uma alta voltagem realista por serem produzidas em períodos de condições históricas potencialmente laicas e, dessa maneira, não ideologicamente decadentes. Isso quer dizer que em um ambiente aberto à luta de classes, quando há correlações de forças e quando prevalece os antagonismos ideológicos, é possível produzir obras artísticas autenticamente realistas.

Ainda de acordo com Soares (2020) e Lukács (1970), uma grande obra discute a totalidade dos grandes problemas de sua época, entretanto, nos períodos de decadência ideológica, essas questões são evitadas. Nesse sentido, em conformidade com os teóricos mencionados anteriormente, é plausível constatar que, no período em tela, houve uma intensa luta de classes no Brasil, disputada pela velha oligarquia, a burguesia emergente e o operariado. O crescimento gradual do movimento sindical foi consequência dessa luta. Isso configurou uma profusão de classes e ideologias, constituindo uma possível laicidade propícia às produções literárias realistas, tais como as obras amadianas que discutiram em sua totalidade os grandes problemas da década de 1930, por exemplo.





CAPÍTULO 3

CACAU (1933), O PRIMEIRO ROMANCE





CAPÍTULO 3. CACAU (1933), O PRIMEIRO ROMANCE

3.1. O processo de exploração

Cacau (2010) foi o segundo romance de Jorge Amado, publicado em 1933. Essa obra, logo em seu primeiro capítulo, “A fazenda Fraternidade”, apresenta o protagonista José Cordeiro, juntamente com seus colegas Colodino, Antônio Barrigüinha e Honório trabalhando na plantação de cacau do Coronel Manoel Misael de Souza Telles, na cidade de Itabuna, no Sul da Bahia. Pela previsão de Honório, a safra daquele ano prometia uma boa colheita de arrobas de cacau: “Esse ano, o homem colhe umas oitenta mil” (AMADO, 2010, p. 14). Em oposição ao enorme lucro do coronel, José Cordeiro se queixava pelo escasso salário recebido pelo trabalho realizado, como podemos observar no fragmento da obra abaixo:

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto, nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despesa levava todo nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos quase todos analfabetos. Devíamos... Honório devia mais de novecentos mil-réis [...]. (AMADO, 2010, p. 14).

Por meio da citação acima, logo no primeiro capítulo do romance são apresentados alguns elementos problemáticos das relações de trabalho dentro da obra. Em diálogo com Caio Prado Junior, em sua obra *História econômica do Brasil*, publicada em 1945, constatamos a passagem do trabalho escravo para o livre no início do século XX e a permanência de algumas dificuldades sofridas pelo trabalhador, sobretudo no meio rural.

Segundo Júnior, o primeiro grande problema a ser enfrentado pelo patronato nesse novo regime de trabalho, livre, seria a instabilidade de mão de obra. Nesse novo modo de produção, os empregadores encontrariam dificuldades em reter o trabalhador livre no emprego, uma vez que esse, mediante qualquer dificuldade, abandonaria o trabalho e buscaria outro mais favorável.

Em função disso, o patronato implementou novos mecanismos de exploração nessa fase de transição do modo de trabalho de forma que obrigasse o trabalhador a se manter no emprego. Ainda que não fosse mais o trabalho escravo, o novo modo de produção continha em sua estrutura mecanismos de exploração por meio da retenção do trabalhador por dívidas. Dessa forma, pagando salários baixos e vendendo meios de subsistência com valores elevados para a classe operária, o patrão conseguia manter e espoliar seus



trabalhadores por um bom tempo, sobretudo no meio rural. Ademais, havia o oportunismo dos empregadores em relação ao analfabetismo da maioria dos empregados, que, em muitos casos, não entendiam a contabilização de suas dívidas (JÚNIOR, 1977, p. 212). Em *Cacau* (2010) isso é nítido por meio da fala de José Cordeiro e da figura do despenseiro João Vermelho, que assumia a função de controlar as dívidas dos trabalhadores de forma oportunista, injusta e abusiva.

Karl Marx no primeiro volume d'*O Capital*, na Seção II, sobre “A transformação do dinheiro em capital”, considera que a própria força de trabalho investida pelo trabalhador era uma mercadoria pertencente ao proprietário. Assim, para a produção dessa força de trabalho seria necessária sua constante manutenção pelo seu possuidor ou proprietário. A preservação dessa força de trabalho do empregado equivaleria aos meios de subsistência proporcionado pelo proprietário de modo que garantiria a realização do trabalho. Caberia ao possuidor de dinheiro, ou melhor, ao proprietário dessa mercadoria (força de trabalho) prover os meios de subsistência ao trabalhador, para poder extrair o máximo possível de mais-valor (MARX, 2013, p. 245). Dessa forma, quanto menos meios de subsistência o proprietário proporcionasse a sua mercadoria, de modo que garantisse a força de trabalho, mais valor excedente o proprietário iria adicionar ao seu capital.

No romance, objeto desta pesquisa, observamos essa lógica em ação. Com o objetivo de maximizar os seus lucros, o proprietário Mané Fragelo espoliava ao máximo a sua mercadoria (os empregados) e, ao mesmo tempo, proporcionava a eles o mínimo de meios de subsistência, com salários baixos e precárias condições de moradia, como se verifica na fala de Colodino a José Cordeiro que segue:

_ aqui só a latrina é grande...

E estendeu os braços num gesto que dominava os campos: É o mato...

Morávamos quatro na casinha. Honório, gigantesco, os dentes brancos sempre a rirem na boca negra; Colodino, carpina, que estava construindo barcaças para o coronel, e João Grilo, mulato magro, que sabia anedotas. (AMADO, 2010, p. 48).

Em outra passagem, mais à frente, há outro exemplo de retenção do trabalhador por causa de suas dívidas:

_ Nilo – chamava João Vermelho.

_ Um quilo de carne, dois de feijão, duzentos e cinquenta de sabão, duzentos e cinquenta de açúcar, um litro de cachaça e meio de gás.

E assim desfilávamos, um a um, e a terminar saíamos para a prosa. João Vermelho, atrás do balcão, pesava os gêneros pedidos. De vez em quando



reclamava:

– Pra que dois quilos de carne-seca? Depois se queixa de não ter saldo. Come demais...

Avisava outro:

– Você tá devendo, compre pouco.

O camarada comia menos aquela semana. E João Vermelho assentava num enorme livro de contas as compras dos trabalhadores. Só ele e o patrão sabiam os preços. Éramos obrigados a comprar na despensa da fazenda. Não admirávamos que nunca tivéssemos saldo (AMADO, 2010, p. 85).

Como apontado por Caio Prado Júnior (1977), a retenção do trabalhador no local de trabalho por causa de suas dívidas era mais comum no meio rural, em virtude do pouco comércio local, obrigando os trabalhadores a consumirem os materiais básicos no comércio do próprio patrão. Dessa forma, os trabalhadores adquiriam dívidas difíceis de serem pagas com o próprio trabalho e ficavam retidos por longos períodos de tempo no mesmo local de trabalho.

Georg Lukács, no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, inserto na obra *Ensaio sobre literatura* (1968), apresenta os conceitos de essência e fenômeno. Para o filósofo, esses conceitos são momentos da realidade objetiva e não da consciência humana abstrata. Além disso, essa realidade apresenta diversos graus, desde a mais instantânea e imediata até a mais profunda, que se obtém a partir de determinadas leis. O movimento dialético perpassa por toda realidade, relativizando aparência e realidade em função de investigações mais profundas e de forma infinita. Dessa forma, para apreensão da autêntica realidade é necessário estabelecer um movimento dialético incessante entre a essência e o fenômeno, no devir que se processa a partir do materialismo histórico (LUKÁCS, 1968, p. 31).

No romance *Cacau* (2010) há também uma plasmação da essência e do fenômeno na imagem da retenção dos trabalhadores por dívidas. Na superfície existe a figura do despenseiro João Vermelho usurpando os trabalhadores de cacau e na essência há uma prática largamente utilizada no Brasil, a partir do século XX (pós-escravização), que funcionava para reter os trabalhadores, geralmente nas fazendas, por meio de suas dívidas e que foi uma maneira encontrada pela classe proprietária para suprir a escassa mão de obra devido ao fim da escravidão. Dessa forma, quando o artista consegue plasmar essência e fenômeno com fins estéticos, ele consegue objetivar a realidade de forma autêntica.

Retomando a sequência da narrativa em questão, no segundo capítulo, em *flashback*, José Cordeiro fala de sua infância. O protagonista é natural da



cidade de São Cristóvão, em Sergipe, cuja condição financeira era boa em virtude de ser filho do dono de uma fábrica de tecidos como é possível constatar na citação abaixo:

Papai vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano. Na fábrica conversava com os operários, ouvia as suas queixas, e sanava os seus males o quanto possível. A verdade é que iam vivendo em boa harmonia ele e os operários, a fábrica em relativa prosperidade. Nunca chegamos a ser muito ricos, pois meu pai, homem avesso a negócios, deixava escapar as melhores que apareciam. Fora educado na Europa e tivera hábitos de nômade. Esquadrinhara parte do mundo e amava os objetos velhos e artísticos, as coisas frágeis e as pessoas débeis, tudo que dava ideia de convalescença ou fim próximo (AMADO, 2010, p. 18).

No trecho acima, observamos uma figura humanizada do empresário cuja relação com os seus empregados era “amistosa”. Ele cuidava bem das pessoas a sua volta, inclusive dos seus próprios empregados. A despeito disso, a fábrica ainda tinha uma relativa prosperidade. Depois que o tio do protagonista chegou e assumiu a fábrica juntamente com o seu pai, as coisas mudaram:

Quando meu tio chegou, mudou tudo [...]. A fábrica prosperou muito. Nunca consegui entender por que o salário dos operários diminuiu. Papai, fraco por natureza, não tinha coragem de afastar tio da fábrica, e um dia, quando tocava ao piano um dos seus trechos prediletos, teve uma síncope e morreu (AMADO, 2010, p. 19).

A partir da citação acima é possível interpretar que com a chegada do tio a fábrica prosperou muito em virtude da exploração dos seus empregados, diminuindo seus salários. José Cordeiro, observava contrariado aquela condição na fábrica e seguia insatisfeito: “Meu tio, o dono, estava bem mais velho e mais vermelho e mais rico” (AMADO, 2010, p. 24-25). O protagonista da obra mal sabia que se tratava da espoliação do trabalhador através da produção da mais-valia.

Em *O capital* (2013) Marx explica como é o processo de acumulação do capital, produzindo mais-valor a partir da relação capital/trabalho, à medida em que é expropriada do trabalhador sua força de trabalho pelo proprietário. Nesse processo, para acumulação do capital, a produção do capital é feita de maneira contínua a fim de reproduzir o capital em escala ampliada. Assim, toda classe trabalhadora, dentro da relação capital/trabalho tem sua força de trabalho alienada pelos donos de produção (MARX, 2013, p. 656-657). Além do mais-valor, outra forma de acumulação do capital é o emprego de forças de trabalho adicionais, nesse caso específico, da mão de obra feminina, como fica nítido no trecho do romance amadiano cujo fragmento segue:



A fábrica era um caixão branco cheio de ruídos e de vida. Setecentos operários, dos quais quinhentas e tantas mulheres. Os homens emigravam, dizendo que ‘trabalhar em fição é só pra mulher’. Os mais fracos não iam e casavam e tinham legiões de filhas, que substituíam as avós e as mães quando já incapazes abandonavam o serviço. O nascimento de uma filha, recebiam-no com alegria, mais duas mãos para o trabalho (AMADO, 2010, p. 22-23).

Vários aspectos do romance apresentam elementos da exploração do trabalho. No trecho acima, observamos a manutenção da acumulação do capital por meio do emprego de forças adicionais. Nesse caso, o recrutamento do trabalho na empresa têxtil é feito, em sua maioria, para mulheres de diversas faixas etárias para garantir o lucro do capitalismo. Novamente evocamos Marx, de *O Capital* (2013), para falar sobre a necessidade do capital se manter a partir de forças de trabalho adicionais.

Caso a classe capitalista não consiga explorar mais dos trabalhadores já ocupados, ela deve contar com o emprego de forças adicionais ou suplementares, como de diversas faixas etárias, para garantir a transformação do mais-valor em capital. Para esse intento, o sistema capitalista já encontrou mecanismos para solução desse problema na medida em que coloca a classe trabalhadora como dependente do salário e garante forças adicionais e suplementares de trabalho para aumentar os lucros da empresa. Assim, a classe capitalista consegue adicionar mais-valor ao seu capital (MARX, 2013, p. 656-657).

Observamos esse fenômeno, descrito por Marx, no mundo ficcional do romance *Cacau* (2010) em momentos da narrativa quando fala-se da fábrica têxtil do pai e do tio de José Cordeiro. Existe a exploração da força de trabalho, sobretudo a feminina, como foi possível constatar na citação anterior do romance: “trabalhar em fição é só para mulher” (AMADO, 2010, p. 22-23). Dessa maneira, as filhas, assim que podiam, substituíam as mães e avós nas fábricas, uma vez que essas últimas já teriam sido exauridas pelo excesso e tempo de trabalho, tornando-se incapazes de continuar a exercê-los. Acerca disso, Marx e Engels vão dizer o seguinte na obra *Manifesto comunista* (2010):

Quanto menos habilidade e força o trabalho manual exige, isto é, quanto mais a indústria moderna progride, tanto mais o trabalho dos homens é suplantado pelo de mulheres e crianças. As diferenças de idade e de sexo não tem mais importância social para a classe operária. Não há senão instrumentos de trabalho, cujo preço varia segundo a idade e o sexo (MARX; ENGELS, 2010, p. 46).

De volta ao presente, José Cordeiro embarca de sua cidade natal, com desti-



no a Ilhéus. Nessa cidade foi “alugado” pelo Coronel Manoel Misael de Souza Telles (Mané Fragelo) para trabalhar em sua fazenda no arraial de Pirangi. Em uma conversa de José Cordeiro com o personagem 98, que lhe apresenta ao Coronel, o recém alugado demonstra sua indignação:

_ Está você alugado ao coronel Estranhei o termo:
_ A gente aluga máquina, burro, tudo, mas gente, não.
_ Pois nessas terras do Sul, gente também se aluga.
O termo me humilhava. Alugado... eu estava reduzido a muito menos que homem (AMADO, 2010, p. 34-35).

Em diálogo com o trecho acima, retomando Marx de *O capital*, na seção II “A transformação de dinheiro em capital”, o filósofo alemão vai dizer o seguinte:

Para poder extrair valor do consumo de uma mercadoria, nosso possuidor de dinheiro teria de ter a sorte de descobrir no mercado, no interior da esfera de circulação, uma mercadoria cujo próprio valor de uso possuísse a característica peculiar de ser fonte de valor, cujo próprio consumo fosse, portanto, objetivação de trabalho, por conseguinte, criação de valor. E o possuidor de dinheiro encontra no mercado uma tal mercadoria específica: a capacidade de trabalho ou força de trabalho. [...]

Sob esse pressuposto, a força de trabalho só pode aparecer como mercadoria no mercado na medida em que é colocada à venda ou é vendida pelo seu próprio possuidor, pela pessoa da qual ela é a força de trabalho. Para vendê-la como mercadoria, seu possuidor tem de poder dispor dela, portanto, ser o livre proprietário de sua capacidade de trabalho, de sua pessoa (MARX, 2013, p. 242).

O que o autor de *A Ideologia Alemã* (2013) diz, no trecho acima, é o seguinte: para que o possuidor do dinheiro ou capitalista aumente o seu capital, é necessário adquirir a mercadoria que proporcione um valor excedente (mais-valia) por meio da força de trabalho. Dessa forma, José Cordeiro, assim como os outros empregados, era apenas mercadoria na fazenda do Mané Fragelo. Daí o nome dado a eles de “alugados” equivalendo-os ao mesmo valor de um burro ou uma máquina. A força de trabalho dos alugados era apenas mercadoria para produção do mais-valor nesse sistema econômico perverso e desumano que os assolava nas fazendas do coronel. Assim, há nessa imagem ficcional, considerando o conceito marxista sobre o fetiche da mercadoria, a reificação dos trabalhadores, transformados apenas em objetos ou mercadorias com o propósito de aumentar o mais-valor para os seus proprietários.

Retomando a sequência narrativa do romance, no arraial de Pirangi havia uma rua única de uns dois quilômetros de extensão e nela uma casa de diversões chamada Cine Aliança, onde aconteciam alguns eventos esporádicos. José Cordeiro e os seus colegas iam lá para se divertir, como constatamos no



seguinte fragmento do romance: “Combinamos ir, uma turma grande. Eu, Honório, Antônio Barriguinha, João Grilo, Nilo, João Vermelho e vários outros. Colodino iria também e levaria a noiva, Magnólia” (AMADO, 2010, p. 56).

No arraial havia também a famosa rua da Lama, onde ficava o prostíbulo da cidade: “existia em Pirangi um beco sem saída, ao qual chamavam com razão de ‘rua da Lama’. Apesar do lamaçal, as senhoras casadas temiam aquela rua de mulheres perdidas” (AMADO, 2010, p. 69). O prostíbulo era frequentado por diversos homens, independentemente de sua classe social e estado civil: “_ É mesmo D. Rosália, os nossos maridos vão gastar com aquelas misérias, Deus me perdoem, tudo que ganham” (AMADO, 2010, p. 69). Nesse prostíbulo também trabalhava a mulatinha Zilda desde os onze anos de idade: ela “Estava na vida desde os onze anos. Morava naquela casinha com Antonieta, Mariazinha e Zefa” (AMADO, 2010, p. 69). Zefa contara a José Cordeiro como Zilda tragicamente caíra na vida, como é possível ler no trecho de Cacau (2010) abaixo:

Zefa me contou toda a história. Filha do velho Ascenço, Zilda constituía toda sua família. Trabalhavam para Mané Fragelo, ele na derruba, ela na junta-gem do cacau. Moravam na beira da estrada. Todo ano, Osório, o filho do coronel, que estudava na Bahia, vinha pelas férias até a roça. O velho Ascenço da porta da casa cumprimentava-o e perguntava pelos seus estudos:

_ Como vai, coronezinho, da sua leitura?

O estudante arava o burro para olhar as coxas de Zilda, bem grossas apesar de dez anos. Um dia Osório vinha para o povoado. O velho Ascenço estava em Pirangi e Zilda arrumava a casa. Começou a chover e Osório pediu agasalho. Não respeitou os dez anos de Zilda. Tragédia de gente pobre: um pai que bota a filha para fora de casa e morre de desgosto.

_ E a tola ainda gosta do miserável. Zilda confessava:

_ Gosto, que jeito. Ele é tão bonitinho. Quando ele vim esse ano há de dormir comigo... (AMADO, 2010, p. 70-71).

Osório, o filho abastado do coronel Mané Fragelo, letrado e estudante de Direito em Salvador, passara constantemente suas férias na Fazenda do seu pai, em Pirangi, e nessa condição de filho do proprietário, explorava os empregados e ex-empregados do coronel. Foi dessa forma que, ao estuprar a menina de apenas dez anos de idade, Osório arruinou a vida dela e da sua família. Seu pai, Ascenço, expulsou-a de casa e a jovem foi prostituir-se na rua da Lama. Apesar do prejuízo que Osório aplicara à garota, ainda assim, ela nutria um sentimento amoroso pelo estudante e esperava dormir com ele. No entanto, Osório a despreza de forma vil. Segue o trecho do romance que comprova essa triste situação:



Vestida de novo e muito pintada, esperou-o no meio da estrada. Ele passou sem ligar a ela. Mas à noite veio ao povoado e foi à rua da Lama. Zilda falou:

_ Osório...

_ Quem é você?

_ Zilda.

_ Qual Zilda?

_ Você me descabçou na fazenda de seu pai.

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

No outro dia Zilda bebeu veneno (AMADO, 2010, p. 71).

Nessa passagem da narrativa, citada acima, percebemos que a partir das relações sociais também se estabeleceram relações de exploração, perpetuando a luta de classes. Assim, como o proprietário Mané Fragelo explorava seus empregados – operários das fazendas de cacau –, também seu filho, Osório, explorava o proletariado para satisfazer seus desejos pessoais.

Em outra passagem do *Manifesto comunista* (2010), Marx e Engels criticam a postura da burguesia em relação às mulheres e filhas dos proletários: “Nossos burgueses, não contentes em ter a sua disposição as mulheres e as filhas dos proletários, sem falar da prostituição oficial, têm singular prazer em seduzir as esposas uns dos outros” (MARX; ENGELS, 2010, p. 56). Essa passagem do livro de Marx e Engels dialoga com o trecho da narrativa citado anteriormente, pois depois que Osório usou Zilda, ele a desprezou de forma vil, como um objeto a ser descartado. Em ambas as situações, a mercadoria é tratada como um objeto que deve ser descartado quando não tem mais utilidade. Quando exauridas as suas forças, o trabalhador é descartado nas fazendas de cacau, assim como a prostituta Zilda, usada apenas para diversão sexual. Na passagem da obra amadiana que segue também são comprovadas as vantagens do filho do coronel em relação à classe proletária do arraial:

Sempre que aparecia na fazenda trazia dois ou mais amigos, para, como dizia, poder gozar melhor a paz bucólica.

Os amigos comiam como animais, bebiam e faziam pândegas em Pirangi, namorando as filhas dos árabes comerciantes e caloteando as infelizes da rua da Lama.

A passagem desses jovens e esperançosos cultores do direito pelas fazendas deixava sempre um rastro de sangue nas virgens defloradas. Deste modo nunca faltavam mulheres na rua da Lama. Por vezes um levava uma carga de chumbo. Mas isso era raro. Os filhos dos coronéis são semideuses despóticos que amam deflorar por farra tolas roceiras de pés grandes e mãos calosas (AMADO, 2010, p. 128).

Prosseguindo com a análise do romance, em outro capítulo encontramos a descrição de eventos religiosos promovidos pela casa grande. Eram os batizados das crianças dos empregados, realizados pelo coronel e sua família.



Dessa maneira, além das atribuições jurídicas e políticas exercidas no ar-raial, o coronel Mané Fragelo também cumpria deveres sociais e religiosos no local, juntamente com sua filha Mária, realizando a função de padrinho e madrinha, respectivamente:

Os batizados realizavam-se de ano em ano, pelo Natal. O coronel e a família convidavam um padre para celebrar uma missa na roça. Famílias de Ilhéus, Itabuna e Pirangi enchiam a casa grande. Sacrificavam-se porcos, galinhas, perus e carneiros, e eles dançavam à noite, ao som de uma vitrola. Oito dias de farra daquele pessoal da cidade, que evitava tocar na gente com medo de se sujar e que puxava, de longe, conversa para gozar as besteiras que a gente dizia. Com o dia de Natal chegava a grande festa. Trabalhadores dos mais distantes pontos, famílias inteiras de contratis-tas, vinham a pé batizar os filhos. [...]

Vinha então o batizado. Trinta crianças, quarenta, uma leva delas, batiza-das todas de uma vez, como um rebanho de bois que fosse à marca. Mária segurava velas e arranjava nomes complicados para seus afilhados. Os menorzinhos choravam, os maiores não compreendiam. Passava a cha-mar o coronel de padrinho e Mária de madrinha.

O padre, vestido de ouro e seda, nos metia inveja. Fazia depois um sermão bem falado. Afirmava que a gente devia obedecer aos patrões e aos padres. Que não se devia dar ouvidos a teorias igualitárias (a gente ficava morto de vontade para saber destas teorias). Ameaçava com o inferno aos maus, que se revoltassem. Oferecia o céu aos que se conformassem. (AMADO, 2010, p. 89-92).

Como descrito acima no fragmento do romance citado, o coronel e a sua filha Mária batizavam os filhos dos empregados em um grande evento anual realizado na casa grande. Nesse cenário, podemos observar o grande poder simbólico exercido pelo coronel, para o qual os seus empregados dedicavam a ele e também a sua filha Mária uma veneração quase divina. Era um grande motivo de orgulho e alegria receber o batismo do patriarca, sobretudo em meio à festa pomposa, no espaço da casa grande e, principalmente, ungido pelo poder da igreja, revestido na figura do padre. Neste último, o poder ideológico se consumava em sua plenitude a partir do sermão do clérigo, pois cabia aos empregados obediência total e cega ao seu senhor. Eles jamais poderiam dar ouvidos às teorias igualitárias, ao comunismo. A atitude de cada um poderia levar à perdição ou à salvação: se rebelassem, “queimariam no inferno”, por outro lado, se fossem empregados obedientes e dedicados, “herdariam o reino dos céus”.

Para compreender a importância dessa passagem, evocamos a obra *Aparelhos ideológicos do Estado* (1985), de Louis Althusser. Segundo o filósofo francês, os AIE – Aparelhos Ideológicos do Estado – atuam na manutenção ide-



ológica do Estado burguês por meio das igrejas, famílias, sistemas jurídicos e políticos e mídias (ALTHUSSER, 1985, p. 68-70). Nesse sentido, em *Cacau* (2010) a igreja exerce a função de controle ideológico. O padre, em seu discurso, expressava diretamente contra qualquer ameaça ao Estado capitalista ao criticar as teorias comunistas e, além do mais, garantia como punição o destino do inferno àqueles que ousassem se rebelar contra a estrutura do Estado burguês.

3.2. A tomada de consciência de classe

Na sequência da narrativa, o rei do cacau e a família foram passar as férias de São João na fazenda, como podemos observar na citação abaixo:

Manoel Misael de Souza Telles, o rei do cacau, senhor feudal daquela inacabável fazenda Fraternidade, chegou com toda família por uma clara manhã de junho. Cinco burros carregavam as bagagens. D. Arlinda, metida numa inacreditável amazona, derreava o pobre burro com os seus quase cem quilos. Mária montava como homem, os olhos claros e os cabelos loiríssimos e crespos, balançados pelo vento fino que curvava o milharal e derrubava folhas dos cacaueiros (AMADO, 2010, p. 95-96).

Nessas férias da família do rei do cacau, José Cordeiro foi escolhido para acompanhar a filha do coronel, Mária, durante sua estadia na fazenda. Nesse acompanhamento, eles começaram a ter diálogos sobre a condição dos alugados no trabalho como é possível ler no fragmento da narrativa transcrito abaixo:

Sáímos silenciosos pela estrada. Um sol morno de inverno iluminava os campos.
_ É bonito...
Ante o meu silêncio ela perguntou:
_ É bonito, não acha?
_ É triste. Os que vivem aqui sofrem.
_ Resolveu me dar lição sobre a vida de vocês?
_ Não. A senhorita é patroa, tem obrigação de saber.
_ A vida de vocês não me interessa. Nunca tive vocação para freira...
_ Nem nenhum de nós para escravo.
_ Sou obrigada a lhe fazer voltar amanhã para o trabalho na roça. Prefiro Honório, que olha para gente com aquela cara de assassino, mas não fala. Escolhi você porque tive pena. Você é branco e moço.
_ Obrigado.
_ Por que é que vocês odeiam tanto a gente? Nós somos culpados de vocês não serem ricos?
_ Nós não queremos ser ricos.
_ O que querem então?
_ Sei lá.
(AMADO, 2010, p. 104).



Nesse diálogo da obra estudada, embora José Cordeiro ainda não tivesse uma consciência plena das categorias marxistas, ele já percebia claramente a desigualdade social instaurada naquele ambiente. Em outro diálogo, mais à frente, José Cordeiro mostrou as mesmas inquietações diante do questionamento de Mária:

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

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

_ Nós todos somos iguais. Somos todos explorados...

_ Não seja tolo – enraivecia-se. _ Vocês também odeiam a gente sem saber se há bons e maus.

Eu contei-lhe a minha história, que ela ouvia silenciosa. Concluí:

_ Como vê, senhorita, sou igual a todos eles. Nós somos laia à parte. Eu vim de gente boa. Hoje, porém, sou inteiramente deles e estou contente com isso.

_ Com o passar mal?

_ Não vale a pena ser rico. E quem sabe se um dia isso mudará...

_ Você é socialista?

_ Não conheço essa palavra.

Não conhecia de fato. Mária não explicou. Talvez ela mesma não soubesse o que significava perfeitamente.

_ Você não pensa, como Algemiro, em enriquecer?

_ Não.

_ Por quê?

_ Por que não sei explorar trabalhadores. (AMADO, 2010, p. 112).

José Cordeiro, no trecho acima, identifica os problemas na fazenda, como a exploração do trabalho e as desigualdades sociais. Ele tinha o conhecimento prático, mas desconhecia a teoria, pois ignorava o que era ser socialista. Nesse diálogo se estabelece uma relação de luta de classes entre Mária e José Cordeiro, ambos tentando defender sua posição social. A percepção de consciência de classe, José Cordeiro vai ter mais à frente quando Honório, capitaz do coronel, é designado para matar Colodino a mando do rei do cacau. Colodino desferiu golpes de facão no rosto de Osório depois que encontrou esse com a mulher do trabalhador rural (Magnólia) na cama. Porém, com a missão de matar Colodino, Honório recuou e disse a José Cordeiro:

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

Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome mais bonito: consciência de classe (AMADO, 2010, p. 138).

Mais uma vez, o protagonista vai identificar, na prática, categorias importantes do marxismo e vai ter consciência dessas categorias em sua fase mais madura. Para Cordeiro, a experiência na fazenda foi a oportunidade



de vivenciar na prática as dificuldades impostas pelo sistema capitalista aos trabalhadores. Essa visão vai ser rememorada na vida adulta, a partir dos conhecimentos teóricos do marxismo que o adulto José Cordeiro concebeu, conciliando à vida prática na fazenda do coronel Mané Fragelo. Novamente, retomando Soares (2020), em seu primeiro axioma, o que se estabelece na fala do protagonista contra Mária é a luta de classes em que o primeiro objetiva desalienar as apologéticas do mundo existente daquele período, a partir do confronto com sua interlocutora. No final do romance, acontece o início de uma greve, mas que rapidamente foi desarticulada:

Um dia, por fim, diminuíram os salários para três mil-réis. Eu chefei a revolta. Não voltaríamos às roças. Combinamos tudo à noite na casa do velho Valentim, que estava cada vez mais velho, as rugas traçando baixos- relevos no fundo negro do rosto. João Grilo chegou por último. Vinha de Pirangi, quando soube do nosso plano nos desanimou.

_ Nem pense...chegou trezentos e tantos flagelados que trabalha por qual-quer dinheiro... e a gente morre de fome.

_ Estamos vencidos antes de começar a lutar. Nós já nasce vencido... – sen- tenciou Valentim.

Baixamos a cabeça. E no outro dia voltamos ao trabalho com quinhentos réis de menos.

(AMADO, 2010, p. 148).

Novamente, Karl Marx no primeiro volume d'*O capital*, na seção VI “O processo de acumulação do capital”, vai chamar essa mão de obra excedente de exército industrial de reserva disponível:

Mas se uma população trabalhadora excedente é um produto necessário da acumulação ou do desenvolvimento da riqueza com base capitalista, essa superpopulação se converte, em contrapartida, em alavanca da acumulação capitalista, e até mesmo numa condição de existência do modo de produção capitalista. Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta como se ele o tivesse criado por sua própria conta. Ela fornece a suas necessidades variáveis de valorização o material humano sempre pronto para ser explorado, independentemente dos limites do verdadeiro aumento populacional. (MARX, 2013, p. 707).

Na citação acima observamos que a força de trabalho excedente é nomeada pelo filósofo alemão de exército industrial de reserva disponível, fundamental para acumulação de riqueza do capital. Haja vista, o que acontece no romance *Cacau* (2010) quando o salário dos trabalhadores é reduzido de 3 mil e quinhentos réis para 3 mil réis, cogita-se a necessidade de deflagração de uma greve, mas imediatamente é desarticulada pela fala de João Grilo informando aos colegas de trabalho sobre um exército de mão de obra disponível em Pirangi. Essa população trabalhadora excedente proporciona



lucros exorbitantes aos donos dos capitais, uma vez que ela garante aos proprietários a redução de salários dos seus empregados. No final do romance, na festa do noivado de Mária com um “almofadinha”, a filha do coronel pede João Cordeiro em casamento, no entanto, ele recusa o pedido, como é possível ler no trecho abaixo:

_ Estou noiva, sabe?

_ Parabéns.

_ É só isso que tem a me dizer? [...]

_ E agora?

Diante do seu silêncio, confessou baixinho:

_ Eu também gosto de você. Você é homem... O meu noivo é um simples almofadinha... [...]

_ E agora? – Ela perguntou de novo.

_ Eu sou alugado. Ganho três mil-réis por dia. Deixe disso.

_ Faremos o irremediável. Papai subirá às nuvens, mas não tem jeito. Se conformará.... Lhe dará uma roça, você será patrão. [...]

Não, Mária. Continuo trabalhador. Se você quiser ser mulher de alugado... Fez um muxoxo e levantou-se. Eu fiquei sentado.

Pura coincidência, naquele dia chegou outra carta de Colodino para mim. Tornava a falar em luta de classe e me chamava. Acertei minhas contas com João Vermelho, retirei cento e oitenta mil-réis, saldo de dois anos, e arrumei minha trouxa. [...]

Eu partia para a luta de coração limpo e feliz. (AMADO, 2010, p. 152-153).

Em relação a essa decisão de João Cordeiro, presente na citação acima, Eduardo de Assis Duarte, em sua obra *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, fará a seguinte reflexão:

Esta leitura do ‘romantismo’ da obra amadiana vem sendo feita já faz tempo. [...] a dúvida entre ‘amor-dever’ e ‘amor-paixão’ se faz visível no relacionamento entre Cordeiro e Mária. Ao final, este acaba optando pelo ‘amor de sua classe’ em vez do amor mesquinho pela filha do patrão (DUARTE, 1996, p. 60).

Finalmente, no Rio de Janeiro, José Cordeiro decide escrever um livro cujo título seria *Cacau*:

A família do coronel voltou para Ilhéus nos princípios de julho. Osório restabelecera-se. Apenas o talho no rosto continuava tomando o lado todo. Passaram o Dois de julho em Pirangi. Houve festança grossa. Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório, pronunciou um discurso sobre analfabetismo. Esse discurso me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu Cacau. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim



mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu chamar José Cordeiro. Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (AMADO, 2010, p. 140-141).

Dessa forma, fazendo jus a um romance militante, com o objetivo de apresentar a realidade dos trabalhadores nas fazendas de cacau, o narrador e protagonista José Cordeiro, por meio de suas experiências e as de seus colegas através das cartas recebidas, compõe o livro *Cacau*.

Duarte (1996) afirma que o diferencial entre José Cordeiro e Colodino em relação aos demais trabalhadores era ter o domínio da palavra escrita e ser agente das modificações nas consciências dos outros, de modo que eles poderiam ensinar e conduzir seus companheiros, levando-os à ação transformadora. Portanto, José Cordeiro e Colodino como portadores da palavra escrita, detinham o poder de transmitir os seus conhecimentos a outras pessoas. Isso garantiu ao protagonista a capacidade de escrever o romance *Cacau*, tornando-o um registro de experiências dos trabalhadores nas fazendas cacauíferas e garantindo o seu legado à humanidade (DUARTE, 1996, p. 52-53).

Em diálogo com o ensaio “Tribuno do povo ou burocrata?” (2016), inserto na obra *Marx e Engels como historiadores da literatura*, Lukács identificou dois tipos de ideólogos: o tribuno revolucionário e o burocrata. Assim, há o tribuno do povo, proclamador da consciência revolucionária, aquele que detém o grau de consciência da realidade em sua totalidade. Por outro lado, há o burocrata, levado pelo oportunismo, que corrompe o movimento revolucionário com propostas imediatistas e sedutoras para as classes trabalhadoras (LUKÁCS, 2016, p.159).

Dessa forma, feita a distinção entre os dois tipos de ideólogos dentro do contexto político, o filósofo húngaro, mostra que o papel dos dois ideólogos no interior da luta da divisão social do trabalho e das lutas de classes do capitalismo se estende na disputa hegemônica da produção cultural, porém, cabem a cada um funções opostas.

O burocrata teria a função de produzir uma apologética do mundo existente com objetivo de eternizar o presente por meio da produção de uma literatura industrializada (LUKÁCS, 2016, p. 166). Por outro lado, o papel do tribuno do povo, do ponto de vista cultural, é fundamental para mobilizar a classe trabalhadora por meio da autenticidade da arte e da vitória do realismo,



promovendo a consciência revolucionária dos trabalhadores a partir da luta de classes. O tribuno do povo defende o engajamento social da literatura em sentido leniano, na tomada de um partidarismo que rejeita a divisão de classes e luta em prol da humanidade, de uma arte que se entrega intelectual e artisticamente de forma profunda voltada para os reais desejos da classe trabalhadora (LUKÁCS, 2016, p. 178).

Assim, retomando o romance *Cacau*, tanto o personagem José Cordeiro quanto o Colodino, com a força e o domínio da palavra, exerciam o poder da linguagem para interpretar o mundo e conscientizarem seus companheiros, levando-os à ação transformadora. Os dois personagens amadianos, dessa forma, incorporaram o papel de tribunos do povo porque mostraram a necessidade da consciência revolucionária a partir da luta de classes que já viviam todos os trabalhadores nas fazendas de cacau.

No livro *Presença da Literatura Brasileira*, Antonio Candido comenta que “A importância de Jorge Amado veio do caráter seco, participante e, todavia, lírico dos seus primeiros livros, que descrevem a miséria e a opressão do trabalhador rural e das classes populares” (CANDIDO, 1968, p. 277). O crítico brasileiro, portanto, descreve a literatura do escritor baiano como socialmente engajada. É essa literatura que importa para os estudos de Georg Lukács trabalhados. De fato, há em *Cacau* (2010) uma narrativa que mostra a opressão dos trabalhadores rurais no interior do Brasil, todavia, a obra destaca a necessidade de o protagonista aderir às teorias marxistas, conscientizando-se frente às desigualdades sociais vivenciadas no campo. Para isso, aprende categorias marxistas importantes, como mais-valia e espoliação do operário. Por fim, o romance tece a narrativa visibilizando um período de luta de classes no Brasil na década de 1930, de forma objetiva e autêntica (LUKÁCS, 2016).





CAPÍTULO 4

JUBIABÁ (1935), O SEGUNDO ROMANCE





CAPÍTULO 4. *JUBIABÁ* (1935), O SEGUNDO ROMANCE

4.1. A ascensão do herói negro

Jubiabá, publicado em 1935, é o quarto romance de Jorge Amado. Nesse texto ficcional, o herói negro Balduino é o protagonista, ou Baldo para os mais próximos. O personagem negro capoeirista resistiu aos percalços de uma vida marcada pela solidão, pela pobreza, pelo preconceito e pela injustiça social em meio a muitas peripécias, conquistas amorosas, brigas e confusões.

Segundo a crítica, o protagonista foi o primeiro herói negro da literatura brasileira, como pode ser verificado no trecho que segue do ensaio “Da ideologia do pessimismo à ideologia da esperança” do crítico João Carlos Teixeira Gomes, inserido na coletânea *Jorge Amado: ensaios sobre o escritor*, da Universidade Federal da Bahia (1982): “Em *Jubiabá*, o capoeirista Antônio Balduino emerge, pela primeira vez em nossa literatura, como autêntico herói negro que lhe faltava” (GOMES, 1982, p. 56). Assim, Balduino, primeiro herói afrodescendente da ficção brasileira, por meio de sua força, audácia e altivez, conseguira superar as dificuldades inerentes a sua condição de negro, pobre, órfão e sem escolaridade.

Teixeira Gomes (1982) ainda considera que a figura de Baldo se tornou heroica porque trazia consigo o repúdio à ideologia colonialista, herança do Brasil colonial, secularmente implementada em nosso país, a qual consistia na desvalorização de toda a cultura dos povos colonizados – línguas, danças típicas, músicas, religião, culinária etc. Talvez, exatamente por isso, Jorge Amado procurou criticar os preconceitos da ideologia colonialista em *Jubiabá* (2028) e buscou valorizar não somente a negritude de Baldo, mas também todas as manifestações culturais afrodescendentes que foram reprimidas por séculos pelos colonizadores (GOMES, 1982, p. 60).

O crítico literário Fábio Lucas na revista *Cadernos da literatura brasileira* (1997), em seu ensaio “A contribuição amadiana ao romance social brasileiro”, traz o conceito de dialética dos oprimidos, que consiste na inclusão social dos oprimidos a partir da perspectiva da luta de classes, engendrada a partir da liderança sindical de Balduino (LUCAS, 1997, p. 111-113). Portanto, a ascensão do herói negro encarnado na figura de Balduino, consiste na liderança coletiva a partir dos movimentos grevistas ao final do romance, no símbolo de repúdio à ideologia do colonialismo e, consequentemente, na valorização da cultura afrodescendente ao longo de toda obra.



Para *Nélson Werneck Sodré*, em sua obra *Introdução à revolução brasileira* (1967), os povos colonizados sofreram um processo sistemático e incessante de dominação instaurado pela cultura dominante, utilizando como estratégia a ideologia do colonialismo. A classe dominante, representante do poder metropolitano, dominava a colônia do ponto de vista social, econômico e político. Dessa forma, a metrópole utilizava como ideologia o argumento fisiológico de que a condição física dos negros era mais apta aos trabalhos associados à colônia. Sendo assim, cabia à etnia negra apenas o esforço físico do escravizado para garantia de lucros à Metrópole (SODRÉ, 1967, p. 137).

Em conformidade com Sodré, o intelectual Clóvis Moura, em sua obra *Dialética Radical do Brasil Negro* (2020), traz reflexões importantes acerca da trajetória do negro no Brasil. Segundo o autor, o sistema escravista em nosso país foi marcado por duas etapas distintas: o escravismo pleno e o escravismo tardio. Segundo Moura, na primeira etapa (1550 a 1850), há um período ascendente da escravidão que consistia em um modo de produção fundamentalmente escravista baseado na importação de escravos provenientes da África e que afetava não somente o aspecto demográfico brasileiro, mas também o social, o econômico, o político e o cultural. Na segunda etapa (1850 a 1888), inicia-se um processo gradual de queda do tráfico de escravos em escala internacional, desembocando em um processo de transição do modo de produção escravista para o trabalho livre, vinculado a um capitalismo tardio e dependente. Nessa última fase, dois eventos colaborariam para a transição do modo de produção escravista para o trabalho livre: a promulgação da lei Eusébio de Queiróz em 1850 (MOURA, 2020, p. 31) e a Guerra do Paraguai (1865-1870).

Esses dois eventos causaram a escassez da população negra no mercado interno e, conseqüentemente, a elevação do preço da mão de obra escravizada. A lei proibiu o tráfico internacional de escravos e a Guerra recebeu do Exército Brasileiro um contingente predominantemente de negros, provocando, conseqüentemente, a dizimação de uma alta parcela da mão de obra escravizada no mercado interno. Com isso, o modo de produção escravista foi se tornando paulatinamente insustentável e sendo gradualmente substituído pelo trabalho livre.

Mais tarde, com a política de imigração – fomentada pelo Estado positivista brasileiro em muitas regiões do país, sobretudo no Sul –, os imigrantes foram contemplados com terras para iniciarem suas vidas,



conseguindo um apoio que não existiu de forma alguma para os ex-escravizados negros. Esses, tornaram-se “livres”, porém sem terra e sem emprego, formando um exército de reserva de mão de obra em um país de economia fundamentalmente

agrária e dependente do mercado internacional. Como resultado de todo esse processo, conforme Moura (2020), o negro gradualmente se libertaria das agruras da escravidão, no entanto, herdaria desse processo diversos prejuízos no âmbito cultural, social, político e econômico.

Dessa maneira, do ponto de vista cultural, o que houve foi um processo etnocida praticado pela metrópole o que causaria diversos prejuízos à cultura africana, sobretudo na desarticulação dos meios de comunicação do escravizado através da aniquilação de diversas línguas africanas e a imposição da língua do patronato aos negros. Além disso, os portugueses subestimavam as religiões africanas e as combatiam como se fossem ameaças aos padrões religiosos oficiais e dominantes.

No âmbito social, os escravizados não possuíam nenhum direito e ao Estado (e ao senhor) era concebido o poder de punir os negros com diversas formas de tortura. Ademais, os negros não gozavam do direito de se organizarem de forma independente, a menos que fosse ilegal, embora esse tipo de atitude sempre lhes provocava o temor de serem descobertos e devidamente punidos pelo Estado.

Na esfera política houve propagandas racistas que inferiorizavam o negro do ponto de vista cultural, biológico e psicológico, dificultando, desse modo, o ingresso dos ex-escravizados ao trabalho livre. O Estado não possibilitava o regresso dos negros às suas origens ou à repatriação dos africanos “livres”. Do ponto de vista econômico, mesmo depois de alforriados, os negros não teriam direito à posse de terra e a locomoção deles era tutelada pelo senhor (MOURA, 2020, p.118).

Esse era o cenário em que o negro encontrava-se no final do século XIX. Com a virada do século, apesar da liberdade politicamente conquistada, com a abolição da escravatura, nada garantia ao negro ascensão social. Pelo contrário, no século XX, houve a manutenção de vários aspectos negativos da condição do negro como herança de uma injusta e longa escravidão.

A despeito desse terrível cenário a que estava submetido o negro no Bra-



sil na virada do século passado, surge Balduino, o primeiro herói negro da nossa literatura, sobrevivendo às dificuldades que lhes foram impostas e adquirindo força e resistência através do seu envolvimento com a cultura afrodescendente: a tradição oral e a ancestralidade.

CAPÍTULO 4.2 A cultura afrodescendente como resistência

Para fazer frente a esse cenário de injustiça social decorrente de um longo período de escravização a que fora submetido, o negro utilizou dois fatores culturais que serviriam como mecanismos de resistência: a criação de uma língua comum, o “idioma das senzalas”, e a preservação de suas religiões. No primeiro mecanismo houve uma “evolução”, partindo da fragmentação de diversas línguas para o dialeto geral das senzalas, o que facilitou a comunicação entre os negros advindos de diversos lugares da África. No segundo, houve um movimento conservador da identidade étnica via mundo religioso. Tanto o uso da língua, como a conservação das religiões foram dois fatores importantes de resistência cultural desdobrando-se mais tarde em elementos de resistência social (MOURA, 2020, p. 236). Nesse sentido, fica evidente a importância do uso da língua e da religião como forma de resistência dentro do contexto da escravização.

Ao longo do período escravocrata, o uso de uma língua comum serviu como resistência social e política do negro mediante à opressão do grupo dominante, sendo uma tática de comunicação utilizada entre os escravizados provenientes de vários países da África, que possuíam diversas línguas e vários dialetos. Dessa forma, esse recurso serviria para a manutenção da cultura dominada em relação à cultura dominante e também como possível meio de defesa e sobrevivência frente aos desmandos provenientes da “Casa Grande” (MOURA, 2020, p. 234).

No romance *Jubiabá* (2008) observamos a mesma importância do uso da língua, em sua modalidade oral, como resistência cultural da tradição afro-brasileira contra a cultura dominante. Nessa obra, o protagonista Antônio Balduino, órfão de pais, foi criado pela sua tia Luíza, com muita dificuldade. Ela vendia mugunzá (mingau de fubá) no terreiro de umbanda do mestre Jubiabá e trazia consigo uma das características fortes da cultura afrodescendente, a valorização da tradição oral, pois gostava de contar histórias, casos e contos para os meninos do morro, como constatamos no fragmento que segue: “A velha era conversadora



e envolvente. Os vizinhos vinham conversar com ela, ouvir histórias que ela contava, histórias de assombrações, contos de fadas e casos da escravidão” (AMADO, 2008, p.19).

Para ratificar a importância da tradição oral na cultura afrodescendente, utilizamos o artigo publicado nos *Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro* da professora Jurema José de Oliveira, “Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa”, cujo trecho citamos abaixo:

Durante séculos, antes que o fio da escrita, internamente e por todos os lados, costurasse o mundo negro a si mesmo, os griôs – por meio da voz e dos gestos – foram os ‘demiurgos’ que construíram esse mundo, e suas testemunhas.

O griô tinha dupla função: romper o silêncio do esquecimento, usando a voz acompanhada de ritmos, e exaltar a vitória da tradição que sobreviveu aos impactos das guerras. Os gêneros literários africanos descendem dessa matriz rica em ritmos que só o poder da oratura pode captar. A tradição oral guarda a história acumulada pelos povos ágrafos, que transmitem oralmente seus conhecimentos de geração a geração. Nessas comunidades, o ancião é o narrador por excelência, aquele personagem capaz de irrigar a memória coletiva de forma prazerosa e festiva (OLIVEIRA, 2006, p.1).

No fragmento citado acima, Oliveira mostra como a tradição oral foi um importante instrumento dos povos africanos ágrafos para a transmissão do conhecimento de geração em geração para garantir a sobrevivência cultural do povo africano. Essa prática da oratura era exercida pelos “griôs”, figuras divinas importantes das comunidades africanas que tinham a dupla função de romper o silêncio do esquecimento e exaltar a vitória da tradição que sobreviveu às guerras. A tradição oral é recorrente em *Jubiabá* (2008) e vários personagens dedicaram-se a essa prática da oratura em forma de contação de casos, histórias e contos. Desde o mestre Jubiabá até outros personagens, como: Antônio Balduino, Zé Camarão, o amigo Gordo e a tia Luíza, já mencionada. Em diversos momentos do romance em tela nota-se essa prática. Como exemplo, no dia do enterro de Luíza, tia de Antônio Balduino, o mestre Jubiabá para distrair o menino órfão, contou a história do lendário Zumbi dos Palmares descrita abaixo:

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

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

_ É, sim senhor...



_ Você não sabe quem foi Zumbi?

_ Eu não. [...]

_ Isso foi há um mundão de tempo... no tempo da escravidão do negro... Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito... Zumbi também apanhava. Mas lá na terra que ele tinha nascido ele não apanhava. Porque lá negro não era escravo, negro era livre, negro vivia no mato trabalhando e dançando (AMADO, 2008, p. 57).

Assim como na África, há uma preocupação na preservação da cultura dos ancestrais que é transmitida de geração em geração através da prática da oralidade. No romance *Jubiabá* (2008) também existe essa característica, pois a oralidade é utilizada para transmissão da cultura dos antepassados. No trecho anteriormente citado, o pai de santo Jubiabá narra a história do Zumbi dos Palmares para Balduino. Jubiabá, tal como o griô, exercia a dupla função da tradição oral: rompia o silêncio do esquecimento e exaltava a vitória dos ancestrais em meio às guerras. Nesse caso, a vitória incorporada na figura heroica do Zumbi dos Palmares. Além de Jubiabá, o protagonista Antônio Balduino também fora seduzido em tenra idade pela prática da oralidade. Ainda quando criança, morava no morro do Capa-Negro, ouvia fascinado as histórias contadas por homens e mulheres:

Eram bem gostosas as noites do morro do Capa-Negro. Nelas o moleque Antônio Balduino aprendeu na sua infância muita coisa e principalmente muita história. História que homens e mulheres contavam, reunidos em frente à porta dos vizinhos, nas longas conversas das noites de lua. [...] em certos dias até Jubiabá aparecia, e também contava velhos casos, passados há muitos anos, e misturava tudo com palavras em nagô, dava conselhos e dizia conceitos. Ele era como que o patriarca daquele grupo de negros e mulatos que moravam no morro do Capa-Negro, em casas de sopapo cobertas com zinco. Quando ele falava todos o escutavam atentamente e aplaudiam com a cabeça, num respeito mudo. Nessas noites de conversas Antônio Balduino abandonava os companheiros de corridas e de brincadeiras e se postava a ouvir. Dava a vida por uma história, e melhor ainda se essa história fosse em verso (AMADO, 2008, p. 22).

No trecho acima, observamos o quanto a oralidade seduzia o protagonista Balduino. Ela exercia, fundamentalmente, a função prática de ensino e de transmissão de conhecimentos de uma geração para outra. Novamente, o crítico Eduardo de Assis Duarte, em sua outra obra *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1996), ratifica a importância do uso da literatura oral presente no romance *Jubiabá*:

Em *Jubiabá*, a questão da aprendizagem é deslocada para o universo das classes populares, afastadas da educação convencional. O saber que por aí perpassa vem da experiência vivida, do testemunho ou da



literatura oral. Trata-se de um saber prático, imediatista, nascido das dificuldades cotidianas e dos exemplos de luta contra a opressão. A história dos bandidos é um exemplo. Balduino as conhece através dos “causos” contados nas conversas dos adultos. Os feitos dos cangaceiros surgem hipertrofiados em meio às histórias de assombrações, contos de fadas e casos de escravidão. O narrador enfatiza que o personagem “dava a vida por uma história e melhor ainda se esta história fosse em verso” (p. 26) e, assim, já pronta a face poética do futuro sambista e poeta de ABC. Por outro lado, há as narrativas que denunciam a vida dos moradores e a miséria responsável pelas reduzidas possibilidades de inserção social das crianças (DUARTE, 1996, p. 97).

Como podemos depreender da citação acima, a oralidade, segundo Duarte, era uma forma de transmissão de conhecimento e do saber, presente, sobretudo, nas classes populares. Entre os contadores de histórias preferidos de Balduino estava Zé Camarão: “Antônio Balduino gostava de andar com ele, de ouvir o desordeiro contar casos da sua vida” (AMADO, 2008, p. 23). Assim, Zé Camarão, devido a sua habilidade na contação de histórias e no canto de músicas, era requisitado por diversas pessoas, como é possível observar na citação do romance abaixo:

As cabrochas que ouviam as conversas olhavam para ele. Gostavam do seu jeito de desordeiro, da sua fama de corajoso, do modo imaginoso que ele tinha para contar um caso fazendo comparações com elas e com coisas delas, o sorriso, os olhos, a boca vermelha, e gostavam especialmente de vê-lo cantar ao violão com sua voz cheia. [...] agora todos pediam: – Cante, Zé Camarão. – Tá bom, vou cantar uma coisa só... mas cantava muitas, tiranas, cocos, sambas, cantigas saudosas, canções tristes que enchiam olhos de água, e abc aventureiros que deliciavam Antônio Balduino:

Adeus Saco do Limão, lugar onde eu nasci.

Eu vou preso pra Bahia, Levo saudades de ti.

Era o abc do cangaceiro Lucas da Feira, um dos heróis prediletos de Antônio Balduino:

Entusiasmado eu carreguei Pompa e muita grandeza Pois no meu rancho eu tinha Bote de rapé à princesa.

Fui preso para Bahia Fizeram grande função. Mas eu descí a cavalo

E os guardas de pés no chão.

(AMADO, 2008, p.24-25).

Como podemos constatar a partir da citação acima, a prática da oralidade possuía um caráter pedagógico e lúdico, pois os ouvintes a recebiam, muitas vezes, acompanhada de ritmo. Os heróis, a partir de feitos heroicos e corajosos, eram eternizados na memória coletiva a partir da composição de *abc*. Antônio Balduino sempre teve essa pretensão de entrar na memória coletiva e ser homenageado a partir da composição



de um abc em sua memória:

“Ele também quisera ter um *abc*. Pensava que aquele homem calvo, que aparecera na macumba de Jubiabá, escreveria um dia o seu abc” (AMADO, 2008, p. 177). Mais uma vez, Duarte, na obra mencionada anteriormente, explica a importância da poesia de cordel dentro do romance:

A poesia de cordel conta a história dos cangaceiros, colocando-os como homens insubmissos ao mandonismo nordestino e, quase sempre, ocultando sua vinculação às próprias oligarquias, nas toadas, desafios e ABCs. Lampião ou Antônio Silvino têm seus prodígios hipertrofiados, tanto no campo da valentia quanto no da crueldade. Há as biografias de puro heroísmo e há, por exemplo, o cordel da *Chegada de lampião no inferno*. É dentro desta ambiguidade que os bandidos são captados pela massa analfabeta, que identifica, nesses folhetos, uma forma de “historiografia” do oprimido.

Mas *Jubiabá*, ao contrário de *Scara vermelha* ou da biografia de Prestes, restringe-se ao heroísmo idealizante, enfatizando apenas o exemplo de insurreição, representado pelos cangaceiros e seu papel na formação do futuro líder. Mais interessante ainda é o encanto demonstrado pelo autor (e por seu personagem) diante de uma poesia cujos heróis têm a mesma origem social de seus leitores; e que, por isso mesmo, “desce” a ponto de promover a identificação do leitor/ouvinte não com o herói burguês, mas com um semelhante glorioso. Essa chegada do oprimido ao primeiro plano da cena narrativa corresponde à sua emergência na cena social (DUARTE, 1996, p. 99).

Como explica Duarte na citação acima, a poesia de cordel tem uma relevante função social ao disseminar os feitos heroicos dos cangaceiros do sertão de tal forma que as histórias ficavam eternizadas no imaginário popular. Nesse romance há uma importante conexão entre os lendários heróis dos ABCs e os das toadas. Seus ouvintes, em virtude de uma origem social semelhante, se identificam com ambos e isso faz com que essas formas de culturas predominantemente orais se tornem ainda mais vivas. Isso se confirma no final do romance, quando finalmente Balduino consegue realizar o sonho de ter o seu próprio ABC. Institui-se, desse modo, a emergência do oprimido ao primeiro plano da cena narrativa. O herói de origem simples, pobre, órfão, negro e sem escolaridade alça o patamar dos heróis idealizados pela literatura de cordel:

e o negro Antônio Balduino estende a mão calosa e grande, e responde ao adeus de Hans, o marinheiro. ABC de Antônio Balduino.

Este é o abc de Antônio Balduino

Negro valente e brigão

Desordeiro sem pureza

Mas bom de coração.



Conquistador de natureza
Furtou mulata bonita
Brigou com muito patrão

.....
Morreu de morte matada Mas ferido à traição
(do abc de Antônio Balduino)

O abc de Antônio Balduino, trazendo na capa vermelha um retrato do tempo em que o negro era jogador de boxe, é vendido no cais, nos saveiros, nas feiras, no Mercado Modelo, nos botequins pelo preço de duzentos réis, a camponeses moços, marinheiros alvos, a jovens carregadores do cais do porto, a mulheres que amam os camponeses e os marinheiros, e a negros tatuados, de largo sorriso, que trazem ora uma âncora, ora um coração e um nome gravado no peito (AMADO, 2008, p. 323-324).

Finalmente, a oralidade também exerce no romance, além da transmissão da cultura dos antepassados para a geração atual, outras funções. Na obra, também observamos a prática da tradição da oralidade como um instrumento de sobrevivência utilizado por Balduino e seus amigos na época em que eram meninos pedintes nas ruas da capital baiana:

Quando vinham grupos de mulheres elegantes, vestidos de seda cara, rostos pintados espalhando sorrisos, Antônio Balduino soltava um assovio especial e o grupo se juntava todo. Ficavam em fila. O Gordo desta vez ia na frente porque tinha uma voz triste de esfomeado. E uma cara parada de idiota. O Gordo botava as mãos no peito, fazia uma cara muito compungida e se dirigia ao grupo de mulheres. Parava diante delas, impedindo que elas continuassem o passeio, os negros a cercavam e o Gordo cantava:

Esmola para sete ceguinhos... Eu sou o mais velho,

Esse é o segundo,

Os outros estão em casa. Papai é aleijado,

Mamãe é doente, Me dê esmola

Pra sete orfãozinhos, São todos ceguinhos... (AMADO, 2008, p. 64).

No capítulo “Mendigo”, com o objetivo de sobrevivência, Antônio Balduino e seus amigos usavam a criatividade e imaginação para pedir esmolas, usando para isso a oralidade acompanhada de ritmo. Dessa forma, o personagem Gordo utilizava, com talento performático, a oralidade para pedir esmolas, usando sobretudo o ritmo. Portanto, retomando Moura, evidenciamos na obra de Amado, a tradição oral como um dos importantes fatores culturais que funcionariam como mecanismo de resistência negra diante da cultura dominante.

Assim como o negro escravizado utilizou a língua comum para a comunicação entre eles como via de articulação de defesa diante da política autoritária da classe senhorial, garantindo a sua sobrevivência e pre-



servação de sua cultura, o negro livre do século XX também utilizaria a oralidade como meio de garantia de sua sobrevivência e preservação de seu conjunto de saberes.

Na cultura africana, outro importante fator de resistência mediante a cultura hegemônica é a conservação da ancestralidade transmitida de geração em geração a partir da oralidade. O escritor africano Hampâté Bâ em seu artigo “A tradição viva”, inserto na obra *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, reforça a importância da tradição oral:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda região de savana ao sul do Saara –, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência (HAMP TÊ, 2010, p.169).

Podemos observar no trecho acima o valor fundamental da palavra falada, imbuída de um valor religioso que tem por função ligar o homem às suas origens e ao sagrado. Em *Jubiabá* (2008), um personagem que exerce bem essa função de resgate da ancestralidade a partir da oralidade é o pai de santo Jubiabá, como é possível observar na citação seguinte: “Disse em nagô então – e quando Jubiabá falava nagô os negros ficavam trêmulos: – *Oju anum fó ti iká li oku*” (AMADO, 2008, p. 29). Assim, quando o mestre Jubiabá expressava oralmente a língua dos seus antepassados, ele evocava os deuses orixás. Todo ritual dentro do terreiro de umbanda é explicitado no capítulo “Macumba”, cujo trecho segue abaixo:

Da casa do pai de santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, cho-calho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisa-ca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade [...] A assistência apertada em volta da sala, junto à parede, estava com os olhos fitos no ogãs, que ficavam sentados em quadrado no meio da sala. Em torno dos ogãs giravam as feitas. Os ogãs são importantes, pois eles são sócios do candomblé e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo. Antônio Balduino era ogã (AMADO, 2008, p. 96).

Nesse trecho é descrito o terreiro de umbanda do pai de santo Jubiabá no qual eram realizados os rituais da religião afrodescendente e a função dos participantes: os ogãs, como sócios da casa, além de participarem ativamente dos rituais, provavelmente garantiam a segurança e a ordem do estabelecimento. Quanto às sacerdotisas, assumiam a



importante função de receber as entidades espirituais, como podemos observar na seguinte citação:

De repente, uma velha negra que estava encostada à parede da frente, perto do homem calvo, e que de há muito tremia nervosa com a música e com os cânticos, recebeu o santo. Foi levada para a camarinha. Mas, como ela não era feita na casa, ficou lá até que o santo a abandonou e foi pegar uma negrinha moça, que também entrou para o quarto das sacerdotisas. O orixalá era Xangô, o deus do raio e do trovão, e como desta vez ele tinha pegado uma feita, a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas do santo: vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho, levando na mão um bastãozinho (AMADO, 2008, p. 96).

Como fica claro no trecho acima, somente as feitas poderiam receber as entidades espirituais. Em seguida, a mãe do terreiro dava prosseguimento ao ritual:

A mãe do terreiro puxou o cântico saudando o santo:

Edurô demin Ionam o yê

A assistência cantou em coro:

A umbó kouajô!

E a mãe do terreiro estava dizendo no seu cântico nagô: Abram alas para nós, que viemos dançar.

As feitas rodavam em torno dos ogãs e a assistência reverenciava o santo pondo as mãos para ele, os brancos em ângulo agudos, as palmas das mãos voltadas para o orixalá:

_ Oquê! Todos gritavam:

_ Oquê! Oquê!

Os negros, as negras, os mulatos, o homem calvo, o Gordo, o estudante, toda assistência animava o santo:

Oquê! Oquê!

Então o santo penetrou no meio das feitas e dançou também. O santo era xangô, o deus do raio e do trovão (AMADO, 2008, p. 98).

É importante ressaltar a relevância da oralidade nos terreiros de candomblé. A mãe do terreiro, através da fala, além de reverenciar as entidades, estabelece um elo de comunicação entre elas e os participantes dos rituais. Além das reverências, havia também orientações que as entidades transmitiam para o público presente:

Foi quando, de súbito, Oxalá, que é o maior de todos os orixás e que se divide em dois – Oxadiã, que é o moço, Oxalufã que é o velho –, apareceu derrubando Marias dos Reis uma pretinha de seus quinze anos, de corpo virgem e roliço. Ele apareceu Oxalufã, Oxalá velho, alquebrado, arrimado a um bordão com lantejoulas. Quando saiu da camarinha vinha totalmente de branco e recebeu a saudação da assistência que se curvou ainda mais: Oquê! Oquê! Foi só então que a mãe do terreiro



cantou: *Ê inun ojá la o ló, inun li a o lô*. Ela estava avisando: O povo da feira que se prepare. Vamos invadí-la. E a assistência em coro: *Erô ojá é para mon, ê inun ojá li a o ló*. Povaréu, cuidado, entraremos na feira. Sim, eles entrariam na feira, porque estavam com Oxalá, que é o maior de todos os orixás (AMADO, 2019, p. 100-101).

E ao final do ritual, outras entidades religiosas participavam do evento:

Na sala estavam todos enlouquecidos e dançavam todos ao som dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. E os santos dançavam também ao som da velha música da África, dançavam todos os quatro, entre as feitas, ao redor dos ogãs. E eram Oxóssi, o deus da caça, Xangô, o deus do raio e trovão, Omolu, o deus da bexiga, e Oxalá, o maior de todos, que se espojava no chão.

No altar católico que estava num canto da sala, Oxóssi era são Jorge; Xangô, são Jerônimo; Omolu, são Roque; e Oxalá, o senhor do Bonfim – que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos-os- Santos e do pai de santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba (AMADO, 2019, p.101).

Nos dois trechos acima citados, observamos a importância do uso da oralidade dentro dos rituais das religiões afrodescendentes. Retomando o escritor africano Hampâté Bâ, a palavra falada apropriava-se de um valor sagrado, religioso, pois ela evocava, dentro dos rituais sagrados, como nos terreiros de umbandas e candomblés, as entidades religiosas, os orixás que compõem o *ethos* da cultura e da religião africana.

O segundo fator cultural mais relevante como elemento de resistência diante do monopólio da cultura dominante é a preservação das religiões. Essa estratégia consistia na manutenção de nichos de resistência que utilizavam táticas ambíguas que eram confundidas com a religião dominante. Os escravizados implementavam uma estratégia que consistia na equivalência dos santos da religião afrodescendente com os dos santos da tradição católica. Dessa maneira, o segundo fator cultural fundamental para a resistência contra a hegemonia cultural dos colonizadores brancos foi a conservação da religião afrodescendente. Para isso, foi utilizado, de forma tática, o sincretismo religioso, que consistia na manutenção dos deuses das religiões afrodescendentes em equivalência com os santos da igreja católica (MOURA, 2020, p. 238-240).

Em *Jubiabá*, Jorge Amado também se dedicou a esse tema, inclusive mencionando a equivalência entre os santos das duas religiões: “Oxóssi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque; e Oxalá, o



Senhor do Bonfim” (AMADO, 2008, p.101). Essa foi uma forma sutil de as religiões africanas sobreviverem à hegemonia da religião católica no Brasil, caso contrário, seria totalmente reprimida pela cultura dominante. Logo, concluímos que há no romance uma grande importância nos dois fatores culturais afrodescendentes: a oralidade e a ancestralidade religiosa como instrumentos imprescindíveis na luta e resistência dos negros no Brasil. Como a luta por direitos continua até os dias atuais, esses instrumentos ganham força para combater o racismo e para resgatar a cultura dos povos africanos. Daí reside também a importância de obras como as de Jorge Amado, que resgatam esses saberes tão caluniados por tanto tempo, mas revisitados pela necessidade de lutar ainda mais pelos direitos dos povos negros na atualidade.

CAPÍTULO 4.3 A luta de classes

Na última parte do romance se consuma a trajetória do herói. Baldo, após passar por diversas situações em sua jornada de malandragem, reencontra sua antiga paixão, Lindinalva, morrendo em um prostíbulo, como é possível ler no trecho do romance abaixo:

Mas Antônio Balduino se aproxima com os olhos baixos.
Se um dos amigos o visse agora talvez não compreendesse
por que ele está chorando. Lindinalva procura sorrir
quando o reconhece:
_ Baldo... fui ruim com você...
_ Deixe disso...
_ Me perdoe.
_ Não diga isso.... Não faça eu chorar...
Ela passa a mão na carapinha do negro e morre dizendo:
_ Ajude Amélia a criar meu filho, Baldo. ...Olhe por ele.
Antônio Balduino se joga nos pés da cama como um
negro escravo.(AMADO, 2008, p. 276).

Essa imagem dramática, citada acima, vai marcar definitivamente a trajetória de Baldo, pois “Para ajudar o filho de Lindinalva, o negro Antônio Balduino entrou para a estiva no lugar de Clarimundo, que o guindaste o matara. Ia ter uma profissão, ia ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios” (AMADO, 2008, p. 277). A partir daí, Baldo assumiria a condição de trabalhador regular para cuidar do filho de sua ex-amada. Luiz Gustavo Freitas Rossi, em seu artigo, “As cores e os gêneros da revolução” (2004), diz sobre essa reviravolta na vida do personagem:



É a partir do reaparecimento de Lindinalva, que o romance encaminha a transformação do Balduino livre e inconsequente, para sua efetiva “proletarização” e descoberta da militância política responsável. Subitamente empobrecida, prostituída e à beira da morte, Lindinalva reencontra Baldo a quem lhe pediu que cuidasse do seu filho. São estas razões de ordem sentimental que permitem Balduino completar seu aprendizado ao assumir dois novos papéis, o de pai e de trabalhador regular. (ROSSI, 2004, p.175).

A partir da citação da obra amadiana acima, é possível constatar como ocorre, dentro da narrativa, a formação do herói romanesco em Jubiabá (2008). O crítico Eduardo de Assis Duarte em seu artigo “O bildungsroman proletário de Jorge Amado” (2018) faz a leitura da trama do livro a partir do modelo arquetípico do *mythos* da procura, no qual, quando o herói Baldo se depara com o *pathos* (morte), desenvolve dentro de si a *anagnórisis* (reconhecimento). (DUARTE, 2018, p. 182– 183). Dessa forma, conclui-se que a morte de Lindinalva salva a vida de Baldo, na medida em que lhe destina uma nova missão. Assim, morre o malandro e surge o pai, em seguida o operário, com sua consciência de classe e sua liderança sindical.

Diante da dor do luto, Baldo se redescobriu diante de novas propostas e desafios que se colocaram diante de si. Esse acontecimento desencadeou uma reviravolta tanto na estrutura psicológica do protagonista quanto na estrutura narrativa do romance. A começar pelos espaços, foi nítido o deslocamento do morro para a cidade, como bem pontuou Rossi, novamente em seu artigo “As cores e os gêneros da revolução” cujo trecho citamos a seguir:

Os negros e seus descendentes apresentam-se aos olhos de Amado como oprimidos por excelência, pois ainda não conseguiram realizar sua “verdadeira” abolição, excluídos duplamente: como raça e como classe. Não por acaso, morro e cidade constituem espaços bem definidos em Jubiabá, marcando nitidamente os lugares. Se, em um primeiro momento, o morro forneceu as chaves para que Balduino compreendesse a sua opressão enquanto negro, em um segundo, seu deslocamento para a cidade permitiu-lhe perceber os grilhões mais amplos que o escravizam (ROSSI, 2004, p. 174).

Como descrito acima, o deslocamento do espaço na estrutura narrativa significa uma mudança de perspectiva na condição de oprimido do negro na sociedade. Nessa mudança, o autor baiano mostra que a opressão da sociedade não se encerra apenas no âmbito das estratificações de raça, mas as amarras da opressão atingem, sobretudo, a esfera de classe. Desse modo, Baldo ao se deslocar do morro para a cidade, não rompe com a opressão racial sentida em sua pele, mas, ao contrário, a identifica em um



nível maior, pois a opressão de classe alcança uma parcela muito maior da população. Portanto, esse deslocamento não significa uma ruptura com sua condição anterior de negro oprimido, mas amplia sua visão de mundo: estar sendo duplamente oprimido, enquanto negro e pobre.

Logo após a morte de Lindinalva, Baldo foi trabalhar no cais como estivador na Companhia Circular no momento em que se instaurava uma greve geral dos estivadores, com adesão de diversas outras categorias de trabalhadores na cidade de Salvador. O protagonista, agora proletário com consciência política, lia o manifesto da greve entusiasmado e “Os condutores de bonde se abraçavam. Já os padeiros haviam aderido. Agora eram os estivadores. A greve seria, sem dúvida, vitoriosa. Estavam parados todos os serviços de bondes e telefone. À noite não haveria luz elétrica” (AMADO, 2008, p. 283).

No livro *A república Nova (1930 - 1937)*, Edgar Carone mostra a profusão de greves que aconteceram no Brasil nesse período, abrangendo diversas capitais do país, inclusive Salvador, e que aglutinaram vários setores da indústria, do comércio e do serviço público, tais como: padeiros, bancários, portuários, profissionais dos transportes, taxistas, motoristas particulares, operários das empresas de bondes, metalúrgicos, operários da indústria têxtil, operários das empresas de energia elétrica etc. Em síntese, houve uma irrupção de greves que se desencadeou no Brasil a partir de 1932 e se intensificou até 1935, culminando com a deflagração do movimento revolucionário comunista – a Intentona Comunista –, liderado por Luís Carlos Prestes, e que foi duramente reprimido nesse mesmo ano pelo presidente da república Getúlio Vargas com a instituição da Lei de Segurança Nacional. Ao Estado coube a função de instaurar o Estado de Sítio e o Estado de Guerra, com o intuito de reprimir os movimentos sindicais.

Jorge Amado, tendo a história como elemento fundamental para a escrita de seu romance, publicado em 1935, período de movimentos grevistas que eclodiram por todo país, consegue fornecer à obra características autenticamente realistas, implementando nesse novocenário ficcional, a assunção do herói romanesco dentro da estrutura narrativa: Baldo diante da *anagnórisis*, do reconhecimento de si e da sua condição enquanto classe operária, assume o importante papel de líder sindical, como veremos na citação adiante:

Antônio Balduino já estava cansado de ouvir tanto discurso. Mas



gostava. Aquilo era uma coisa nova para ele, uma das coisas que amaria fazer. Fazer uma greve... nunca tinha pensado nisso. Mas era bom. Ele tinha a impressão de que naquele momento eram donos da cidade. Donos da verdade. Eles não queriam, não havia luz, nem bondes, nem telefone para os namorados, o navio sueco não descarregaria os trilhos para a estrada de ferro nem carregaria os sacos de cacau que tinham o armazém. Os guindastes estavam parados, vencidos pelos inimigos que eles sempre mataram. E os donos daquilo tudo, os homens que mandavam neles, se escondiam medrosos, sem coragem de aparecer. Antônio Balduino sempre tivera um grande desprezo pelos que trabalhavam. E preferiria entrar pelo caminho do mar, se suicidar numa noite no cais, do que trabalhar, se Lindinalva não lhe houvesse pedido que tomasse conta do filho. Mas agora o negro olhava com um respeito os trabalhadores. Eles podiam deixar de ser escravos. Quando eles queriam, ninguém podia com eles.

Aqueles homens magros que vieram da Espanha e viviam nos estribos do bonde cobrando passagens, aqueles negros hercúleos que carregavam fardos no cais ou manejavam as máquinas nas oficinas de eletricidade eram fortes e decididos e tinham a vida da cidade nas mãos. No entanto passam rindo, malvestidos, os pés no chão muitas vezes, e ouvem insultos dos que se acham prejudicados com a greve. Mas eles riem porque agora sabem que são uma força. Antônio Balduino também descobriu isto e foi como se nascesse de novo (AMADO, 2008, p. 283-284).

Do trecho acima, depreendemos que Baldo consegue ver o mundo do trabalho de outra forma, assim como os trabalhadores. Em diálogo com Lukács, no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” (1968) para objetivar a realidade, é necessário desenvolver o exercício dialético entre fenômeno e essência. Anteriormente, a visão que Baldo tinha dos trabalhadores era superficial e fenomênica, de tal forma que despertava em si um sentimento de desprezo e reificação por essa classe. Sua visão da realidade era distorcida, pois não conseguia enxergar a essência do mundo do trabalho. A partir do momento em que Baldo passou a ter consciência de classe, sua perspectiva mudou, e ele passou a ver os trabalhadores não de forma reificada, mas como seres humanos de carne e osso cuja coletividade tinha o poder extraordinário de mudar a realidade. A partir desse momento, Baldo percebeu a classe trabalhadora em sua essência, com respeito às individualidades e diferenças de cada um: o negro, a mulher, o branco etc. Porém, todos pertenciam a uma só classe. Portanto, nesse momento, fica nítido que a realidade objetiva estava atrelada a esse constante movimento dialético de essência e fenômeno do devir histórico e não à consciência individual do protagonista.



Outro aspecto importante que existe no trecho citado anteriormente é que o protagonista em sua singularidade, enquanto negro, pobre e órfão do morro que amadureceu do ponto de vista psicológico e político dentro do romance, deixou a vida individualista e boêmia ao longo da narrativa e adotou uma postura madura, coletiva, politizada e sensível às pessoas, como quando adota o filho de Lindinalva e, por conseguinte, se assume como trabalhador, tornando-se líder sindical, apresentando-se como o herói romanesco.

Em diálogo com o texto “O particular como categoria central da estética” (1966), de Lukács, essa nova postura destaca o protagonista da obra e proporciona ao personagem contornos peculiares dentro da narrativa e, ao mesmo tempo, simboliza o negro enquanto particularidade, enquanto personagem típico, que reflete dialeticamente a universalidade de uma coletividade historicamente oprimida. A partir dessas características de *Jubiabá* (2008), consideramos, segundo os preceitos de Georg Lukács, como romance dotado de um realismo autêntico.

Em outro ensaio, “Arte y verdad objetiva” (1966), Lukács defende a estética realista marxista como função revolucionária. Segue a citação:

Somente o objetivismo revolucionário da teoria da arte do marxismo-leninismo, a teoria dialético-materialista da reflexão da realidade através do conteúdo e da forma começam a abrir a possibilidade de uma arte que não fica atrás da grande época, de uma arte que está em condições, precisamente pela objetividade do seu conteúdo e da sua forma, de captar com vivacidade o grande processo de transformação do homem, em vez da fotografia árida e esquemática de resultados particulares, rasgados e acabados e sem vida do todo. O socialismo realista propõe como missão fundamental a formação do futuro e o desenvolvimento do novo homem (LUKÁCS, 1966, p. 53, tradução nossa).

Para Lukács, a teoria dialética materialista do reflexo da realidade é capaz de objetivar a realidade e o processo de transformação do homem por meio da plasmação de forma e conteúdo. Essa estética está nítida em *Jubiabá* (2008), cuja transformação de Baldo em um novo homem foi se operando a partir do momento em que ele foi percebendo, gradativamente, o poder das categorias do marxismo, como a consciência e luta de classes. Tudo era muito novo para o protagonista, mas considerava as reivindicações dos trabalhadores certas. Ele “[...] Dizia no seu discurso que todos os operários, os estudantes, os intelectuais pobres, camponeses e os soldados deviam se unir na luta contra o capital” (AMADO, 2008, p. 286).



E diante desse discurso do negro sindicalista, Balduino, por impulso, sentiu vontade de dizer as injustiças que presenciara até então:

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

_ Quem é?

_ Um estivador... um que já lutou boxe...

Antônio Balduino fala. Ele não está fazendo discurso, gente. Está contando o que viu na sua vida de malandro. Narra a vida dos camponeses nas plantações de fumo, o trabalho dos homens sem mulheres, o trabalho das mulheres nas fábricas de charuto.

Perguntem ao Gordo se pensaram que é mentira. Conta o que viu.

Conta que não gostava de operário, de gente que trabalhava. Mas foi trabalhar por causa do filho. E agora via que os operários se quisessem não seriam escravos. Se os homens das plantações de fumo soubessem, também fariam greve... (AMADO, 2008, p.286-287).

Como podemos observar na citação acima da obra em tela, o que se percebe no discurso de Baldo é a simplicidade e a honestidade de um discurso de trabalhador que consegue sensibilizar-se pelo que vira: o duro trabalho dos camponeses nas plantações, bem como das mulheres nas fábricas de charuto. Além disso, é humilde em dizer o que sentia anteriormente pelos trabalhadores e o real motivo dele estar ali: “por causa do filho”.

Nesse sentido, Baldo reconhece o poder de transformação da classe trabalhadora unida. A massa presente sentiu-se conectada pelo discurso de Baldo justamente por sua simplicidade e sinceridade e, por isso, foi ovacionado pelos espectadores, como constatamos na citação que segue: “Quase é carregado. Não tomou ainda perfeito conhecimento do seu triunfo. Por que o aplaudem assim? Ele não contou nenhuma história bonita, não bateu em ninguém, não fez um ato de coragem. Contou somente o que viu” (AMADO, 2008, p. 287). No capítulo seguinte, “Primeira noite da greve”, Baldo foi visitar o terreiro de umbanda do mestre Jubiabá e aproveitou para levar as novidades para o seu povo. Segue a citação do fragmento do romance:

_ Meu povo, vocês não sabem de nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe de nada. Vocês precisam ver a greve, ir para a greve.

Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxalufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que



é queo negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada.

Negro pode tudo, negro pode fazer o que quiser. Negro faz greve, para tudo, para guindastes, para bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais scravo. Meu povo, vamos para a greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente vamos pra greve, vamos brigar para não ter mais fome. Os outros já estão lá. (AMADO, 2008, p. 290).

Esse discurso que Baldo faz no morro, dentro do terreiro de umbanda do mestre Jubiabá, à primeira vista, parece uma ruptura do Baldo (passado) com o Baldo (presente), ou melhor, do Baldo, enquanto negro pertencente a uma raça e do Baldo enquanto pertencente a uma classe. Na verdade, não percebemos uma cisão nesses dois momentos na vida do protagonista, mas um prolongamento. Os valores culturais afrodescendentes, como a ancestralidade e a oralidade, como evidenciamos anteriormente, foram aprendizados imprescindíveis para sua maturidade e para torná-lo o que ele é atualmente. Em suma, na circunstância atual, o mundo da militância política e de sua condição enquanto classe proletária proporciona-lhe uma visão ampliada de sua condição de negro duplamente oprimido na sociedade. Rossi (2004) traz reflexões importantes acerca do “negro-raça” e do “negro-classe”, como é possível compreender na citação abaixo:

Entretanto, acredito que a narrativa é conduzida de modo a não haver um sentido de ruptura ou incompatibilidade entre essas duas lutas, ou dois momentos na vida de Balduino: o negro-raça e o negro-classe, se assim posso dizer. Há, sim, uma forte ideia de ambivalência dessas duas dimensões, na qual a cultura afro brasileira é acionada como elemento catalisador da consciência ‘revolucionária’ do protagonista. [...] de modo que a incorporação do negro ao proletariado, para Jorge Amado, não implica na supressão de suas particularidades culturais. O que ocorre, em verdade, é uma hierarquia de valores, na qual a consciência formulada unicamente em termos raciais mostra-se insuficiente como horizonte de ação política. Ela deve ser encompassada por uma identidade considerada mais ampla: a de classe. Embora conceba o personagem principal como um representante de uma cultura específica, ele participa ‘da sociedade nacional’, antes como ‘proletário’ do que como ‘negro’. Uma posição recobre a outra sem, no entanto, suprimi-la (ROSSI, 2004, p. 177).

No trecho acima citado, Rossi ressalta que a atitude política do protagonista Baldo não o desconecta com o seu passado, no qual sofrera na pele preconceitos e opressões sociais.

Pelo contrário, essa nova situação amplia o seu horizonte de perspectiva,



não percebendo apenas o negro como classe oprimida, mas todas as pessoas pobres: brancos, amarelos, índios, mulheres, idosos, homossexuais, estrangeiros, que estivessem na condição de trabalhadores oprimidos pelos donos dos meios de produção. Do ponto de vista político e econômico, a classe dos trabalhadores assalariados precedia as categorias étnicas porque envolvia uma parcela muito maior da sociedade. Nesse sentido, em *Jubiabá* (2008), Jorge Amado revela como o romance alcança uma dimensão política ampliada a partir do olhar de Balduino no momento em que ele se insere no movimento sindical, instaurando em si a conscientização política a partir da luta de classes.

Durante os movimentos grevistas, Jorge Amado apresenta o outro lado da moeda: a lavadeira da esposa de Antônio Ruiz, proprietário das Panificações Reunidas, comentou com a patroa, dona Helena, sobre a miséria que os empregados da padaria estavam ganhando e, conseqüentemente, a fome que os seus respectivos filhos estavam passando. A esposa do dono da padaria, comovida, foi tentar interceder sobre os rumos da greve com seu marido e sobre a fome das crianças. Então, Dona Helena procura seu marido e diz: “Sei é que tem crianças com fome. E eles ganham mesmo uma miséria. Você nunca me falou que sabia destas coisas. E eu não sabia. Se eu soubesse...” (AMADO, 2008, p. 314). Ao ouvir as reclamações de sua esposa, Antônio Ruiz rebateu da seguinte forma:

— Eu não gosto de nada. Mas aqui não é questão de sentimentalismo. É coisa mais séria. Eu não sou eu, não tenho nada com meus sentimentos. Eu sou o patrão, tenho que defender meus interesses. Se a gente ceder o pé, amanhã eles quererão a mão... você quer ficar sem automóvel, sem casa, sem criadas para Leninha? Eu estou defendendo isso tudo, estou defendendo o que é nosso dinheiro... defendendo o seu conforto!

Anda pelo quarto. Para diante da esposa:

— Então você pensa, Lena, que eu sinto prazer em saber que tem gente passando fome? Não sinto, não. Mas na guerra como na guerra...

A respiração da filha vem do outro quarto. Crianças passando fome, crianças sem ter o que comer, chorando pelo jantar. E o marido ali achando tudo tão natural. O marido que ela sabe que é bom, incapaz de fazer mal a uma formiga. Deve haver qualquer mistério nisso tudo, mistério que ela não entende. Mas as crianças estão passando fome. Quer dizer que se Ruiz não houvesse prosperado, seria Leninha quem estaria passando fome. Roga ao marido, entre lágrimas que conceda o aumento.

— É impossível, minha filha, impossível. A única coisa que não posso lhe fazer.

E tenta explicar novamente que ali é uma guerra, que se ele der o pé eles tomarão a mão, um mês depois quererão outro aumento:



_ Hei de sujeitá-los pela fome... (AMADO, 2008, p. 315).

No trecho acima de *Jubiabá* (2008), o escritor baiano põe em evidência os interesses das classes oponentes: a classe proletária lutando pela própria sobrevivência e a de seus filhos, e a classe proprietária, preocupada somente com a manutenção dos seus interesses mesquinhos e supérfluos. Esse processo de autoalienação que se manifesta em ambas as classes foi diagnosticado por Karl Marx e Friedrich Engels, na obra *Sagrada Família*, publicada em 1846, cujo trecho segue:

A classe possuinte e a classe do proletariado representam a mesma autoalienação humana. Mas a primeira das classes se sente bem e aprovada nessa autoalienação, sabe que a alienação é seu próprio poder e nela possui a aparência de uma existência humana; a segunda, por sua vez, sente-se aniquilada nessa alienação, vislumbra nela sua impotência e a realidade de uma existência desumana (ENGELS; MARX, 2002, p. 48).

Segundo Marx e Engels, o processo de autoalienação afeta ambas as classes: humanizando a classe possuinte e desumanizando a classe proletária. Isso fica evidente no romance estudado, quando a esposa do padeiro, Dona Helena, se espanta com a insensibilidade do marido em relação à fome das crianças e não entende como esse “mistério” se opera. Como o seu marido, incapaz de fazer mal a uma formiga, pode permitir que crianças passem fome? Esse mistério se desvenda a partir do processo de autoalienação que se opera na classe possuinte, instaurado nessa imagem: o marido, como uma peça no processo de produção de mercadoria, naturalmente reifica os seus empregados como se fossem objetos. Para ele, a classe proletária significa apenas mercadoria que proporciona mais-valor a seu capital. Daí advém seu desprezo natural pelos empregados e respectivos filhos e, conseqüentemente, mais conforto para si e para sua família, humanizando-se. Por outro lado, a classe proletária, aniquilada nesse processo de autoalienação, sucumbe com os baixos salários e a miséria estendida a todos os familiares, provocando, dessa forma, a sua desumanização.

Depois de muita luta, resistência dos grevistas e repressão policial, pois “A polícia prendera vários operários e queria obrigá-los a trabalhar debaixo de pancadas” (AMADO, 2008, p. 316), a classe trabalhadora vence o patronato e consegue obter as reivindicações integrais do movimento grevista. Nesse momento, “O sindicato está agitado como o mar” (AMADO, 2008, p. 316) e os patrões cedem aos interesses dos operários grevistas, ato evidente na passagem que segue: “No palácio do governo



[...], os representantes da Circular e dos donos das padarias comunicam à comissão de grevistas que resolveram conceder o que eles pedem. [...]. A greve está terminada com a vitória integral dos grevistas” (AMADO, 2008, p. 318). Com a vitória da classe proletária, de boêmio errante das ruas da capital baiana, Baldo ressurge como heroico líder sindical:

Antônio Balduino vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai de santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os abcs ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. E Jubiabá, o feiteiro, se inclina diante dele como se fosse Oxalufã, Oxalá velho, o maior do santos (AMADO, 2008, p. 318).

Por meio da citação acima, depreendemos que depois da vitória o personagem Baldo encontra-se com o seu mestre Jubiabá e olha-o de igual para igual. Aqui, novamente, percebemos que não há hierarquia de valores, mas equivalências: Baldo, agora como detentor da epistemologia ocidental, olha de igual para igual para o mestre Jubiabá, representante da epistemologia afrodescendente. O herói negro, que descobrira o caminho certo da luta e da libertação a partir de referências do marxismo provenientes do Ocidente, não despreza o conhecimento ancestral que o constituiu ao longo de sua vida. E essa maturidade é reverenciada pelo seu próprio mestre. Rossi, em seu artigo “As cores e os gêneros da revolução”, traz uma reflexão conclusiva para o capítulo em questão. Segue abaixo a citação de um fragmento do texto de Rossi:

A integração de Balduino em uma sociedade de classes e o seu posterior engajamento na militância comunista não rompe, em absoluto, com as concepções de mundo que havia aprendido na sua infância no morro. A realidade continua a ser interpretada pelo herói como aqueles que possuem o ‘olho da piedade’ e outros ‘olho da ruindade’. Porém, se antes esta classificação era usada para dividir o mundo entre brancos e negros, agora ela foi ressignificada para acomodar ricos e pobres (ROSSI, 2004, p. 177).

Por fim, no trecho acima, Rossi enfatiza que Baldo não rompeu com os seus valores e conhecimentos adquiridos ao longo de sua vida e de sua herança afrodescendente, mas os ressignifica a partir da sua militância comunista. Isso significa que até um certo momento, o mundo, na percepção do protagonista, limitava-se à oposição entre brancos e negros. Porém, a partir de sua consciência política, Baldo adquire uma visão socialmente mais ampla, estendendo a luta entre classes: ricos e pobres, exploradores e explorados, capitalistas e operários.





CAPÍTULO 5

**CAPITÃES DA AREIA (1937), O
TERCEIRO ROMANCE**





CAPÍTULO 5. *CAPITÃES DA AREIA* (1937), O TERCEIRO ROMANCE

5.1. O Lumpesinato

C*apitães da areia* é o sexto romance de Jorge Amado, publicado em 1937. A narrativa acontece na capital baiana e consiste em contar sobre a vida e as aventuras de um grupo de delinquentes juvenis liderado por Pedro Bala. Miécio Táti, em seu livro *Jorge Amado: vida e obra* (1961), apresenta, de forma resumida, os integrantes do grupo liderado pelo protagonista Bala:

havia o negro João Grande, “boa alma”; o professor, que lia livros roubados e desenhava, nas calçadas da cidade, retratos de transeuntes; Sem-Pernas, que era coxo [...], o Gato, malandro de muita ginga, gostando de se enfeitar; Pirulito, fervoroso de seus santos; Barandão e o perversito Almiro; Boa- Vida, mulato acachapado, gozando as sobras dos amores do Gato; Volta- Seca, afilhado de Lampião (TÁTI, 1961, p. 94-95).

Essa obra parece uma continuidade do quarto romance de Jorge Amado, *Jubiabá* (2008), porque traz como espaço novamente a capital baiana e o enredo é semelhante ao do romance protagonizado por Baldo e os seus companheiros de rua. Embora o autor baiano tenha sido criticado pela repetição de temas nos seus romances, Táti (1961) não vê isso como algo negativo, de acordo com o crítico, os temas são recorrentes, tais como: a delinquência juvenil, os elementos afrodescendentes, a militância política, porém, como uma variação sinfônica, há diferenças e peculiaridades significativas em cada narrativa (TÁTI, 1961, p. 97).

Eduardo Portella, em seu ensaio “A fábula em cinco tempos” (s/d), afirma que o romance é “um documento inquietante e melancólico daquele frágil tecido que veste a vergonha e a miséria das crianças pobres e abandonadas da Bahia. [...] mais categórico em *Capitães da areia*, persiste o sentido e o empenho da denúncia.” (PORTELLA, s/d, p. 78). Nessa nova ficção amadiana, temos como protagonista e líder do grupo o jovem Pedro Bala, que segundo Táti, seria um “Antônio Balduino de cabelos loiros”, também largado no mundo e inspirado por uma vida sem lei (TÁTI, 1961, p. 96).

O romance é dividido em quatro partes: “Cartas à redação”; “Sob a lua num velho trapiche abandonado”; “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos” e “Canção da Bahia, Canção da liberdade.” A primeira parte inicia-se com uma reportagem do *Jornal da Tarde*, intitulada:



“Crianças ladronas”. Logo em seguida, surgem diversas cartas provenientes de órgãos públicos e sociedade em geral: do secretário do chefe da polícia, do Juiz de menores, de uma mãe costureira, do Padre José Pedro e do diretor do reformatório. A pesquisadora Lícia Soares de Souza, em seu artigo “Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira” (2015), vai dizer o seguinte sobre o primeiro capítulo:

O autor utiliza, dessa forma, um dispositivo semiótico de pluralizar os focos narrativos, tornando os tipos de saber e de visão variados. [...] Imediatamente, o espaço urbano é a esfera de configurações de um problema social no qual se revelam novas formas de enfrentamento das novas classes sociais que estão se formando nesse início de século (SOUZA, 2015, p. 84-85).

Na introdução do romance, percebemos que o escritor baiano inseriu outros gêneros discursivos, como a reportagem do jornal e cartas provenientes de diversas pessoas do poder público e sociedade civil. Em diálogo com Souza (2015), esse recurso utilizado pelo autor serviu para promover concepções variadas da sociedade civil em torno dos recentes comportamentos dos jovens do grupo *Capitães da Areia* na capital baiana: “São vários os registros discursivos que emergem, [...] buscando explicar a situação delinquente em que os capitães se encontram, já formando o embrião de um lumpesinato urbano” (SOUZA, 2015, p. 86).

Utilizando esse recurso, inserindo outros gêneros discursivos dentro da narrativa, Jorge Amado consegue fornecer mais veracidade e realismo à obra. Nesse caso, novamente em diálogo com Althusser (1985), temos o *Jornal da Tarde* funcionando como aparelho ideológico do Estado ao enfatizar as críticas do chefe de polícia e do diretor do reformatório em relação à conduta dos menores abandonados e, por outro lado, dar pouco destaque às cartas do Padre José Pedro e da mãe costureira que condenam as práticas do orfanato.

Na segunda parte, “Sob a lua num velho trapiche abandonado”, há onze capítulos que se inicia com “O trapiche” e se encerra com o “Destino”. No primeiro capítulo, é apresentada a “casa” dos capitães da areia: o trapiche abandonado. O autor abre a narrativa desse capítulo justamente com o título da segunda parte. O trapiche que antigamente recebera muitas embarcações para carga e descarga de mercadorias, aos poucos, foi sendo invadido pelas areias da praia, como podemos observar na citação abaixo:

Aos poucos, lentamente, a areia foi conquistando a frente do trapi-



che. Não mais atracaram na sua ponte os veleiros que iam partir carregados. Não mais trabalharam ali os negros musculosos que vieram da escravatura. A areia se estendeu muito alva em frente ao trapiche (AMADO, 2008, p. 27).

O trapiche abandonado foi sendo, gradativamente, ocupado, primeiramente pelos ratos e depois pelos capitães da areia: “E os ratos voltaram a dominar até que os Capitães da Areia lançaram as suas vistas para o casarão abandonado” (AMADO, 2008, p.28).

No capítulo seguinte, “Noite dos capitães da areia”, são apresentados individualmente os personagens do grupo: Joao Grande; Sem-Pernas; Querido-de-Deus; Professor; Gato e Pirulito. Nesse capítulo, há um ambiente em que os jovens enfrentam sentimentos ambíguos de liberdade e angústia. O grupo seduzido pela vida livre das ruas de Salvador, também enfrentava os percalços da orfandade e pagava um elevado preço pela liberdade. Essa mistura de sentimentos é perceptível nas digressões psicológicas sobre o Sem-Pernas cujo fragmento segue:

O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que o cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. Pirulito buscava isso no céu, nos quadros de santo, nas flores murchas que trazia para Nossa Senhora das sete Dores, como um namorado romântico dos bairros chiques da cidade traz para aquela a quem ama com intenção de casamento. Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar. Ele queria uma coisa imediata, uma coisa que pusesse o seu rosto sorridente e alegre, que o livrasse da necessidade de rir de todos e de rir de tudo. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. Não queria o que tinha Pirulito, o rosto cheio de uma exaltação. Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos [...] que vivera sozinho nas ruas da cidade, hostilizado pelos homens que passavam, empurrado pelos guardas, surrado pelos moleques maiores. Nunca tivera família (AMADO, 2008, p. 38).

Observamos no excerto acima a explícita ambiguidade de sentimentos nos pensamentos do Sem-Pernas e que se expressava, em maior ou menor grau, em cada elemento do grupo. O drama do abandono e a falta de afeto familiar que cada um sentia era compensado pela alegria de se sentir livre. Sobre isso, Miécio Táti faz a seguinte descrição:

Capitães da areia traz consigo a sobrecarga de ser um drama de crianças entregues à sorte má: a aventura é a liberdade das ruas e do cais – a proeza dos assaltos, a irresponsabilidade involuntária em face do



destino; o drama é o abandono visível, o sacrifício de energias moças, a total desesperança, a morte solitária, a injustiça flagrante, a revolta impotente, a delinquência (TÁTI, 1961, p. 99).

Nota-se a ambiguidade de sentimentos, da alegria e liberdade à angústia do abandono. Milton Hatoum, em seu ensaio no posfácio do romance, “O carrossel das crianças”, traz a seguinte reflexão: “O mais impressionante na vida dessas crianças ‘sem pai, sem mãe, sem mestre’ é a sede de ternura, o desejo recorrente e desesperado de pertencer a uma família e conquistar um lugar digno na sociedade” (HATOUM, 2008, p. 275). Esse sentimento de alegria e liberdade é um resgate à infância perdida, evidente no capítulo “Carrossel” transcrito abaixo:

Todos queriam. O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abriu num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. Um operário que vinha pela rua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os capitães de Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião neste momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara. E era uma valsa velha e triste, já esquecida, já esquecida por todos os homens da cidade (AMADO, 2008, p. 27).

Nesse momento mágico, em um instante, os meninos se sentiram amados, como se tivessem o afeto e carinho familiar. Por um instante, sob o efeito catártico do carrossel, os meninos foram transportados para um outro lugar, onde pudessem gozar, por algum tempo, a infância que lhes fora tomada. Hatoum (2008) assim descreve esse momento:

A brincadeira no carrossel é uma pausa na vida arriscada e marginal, uma entrega à magia e ao sonho da infância. A música – ‘uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade’ – tem o poder de irmanar as crianças e de devolver a elas um pouco de alegria. Ao mesmo tempo é uma possibilidade de conquistar a liberdade, ainda que provisória. (HATOUM, 2008, p. 278).

Mais adiante na narrativa, chega o padre José Pedro “que era uma das



raríssimas pessoas que sabiam onde ficava a pousada mais permanente dos Capitães de areia” (AMADO, 2008, p. 71). O clérigo conhecera os meninos por intermédio de Boa-Vida que tentou roubar um relicário de ouro na igreja onde o padre congregava. Aproveitou a oportunidade para aproximar do grupo e tinha como missão catequizar todos. “Há bastante tempo que o padre José Pedro ouvia falar no Capitães da Areia e sonhava entrar em contato com eles, poder trazer todos aqueles corações a Deus” (AMADO, 2008, p. 73).

A princípio, o sacerdote tinha um projeto de retirar as crianças da rua e educá-las dentro de uma família, e para isso ele contava com a ajuda de algumas beatas velhas e religiosas. Porém, com o tempo, o vigário desistiu da ideia: “[...] viu que era totalmente inútil pensar nesse projeto. Viu que era absurdo, porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia” (AMADO, 2008, p. 77). Daí em diante, o pároco virou amigo dos meninos e passou a respeitar a individualidade de cada um, não se preocupando excessivamente com imposições ideológicas da instituição cristã. Ele sempre se preocupou em dar àqueles moleques o que era mais valioso: amizade, amor, carinho, atenção e justiça, sempre os defendendo quanto podia.

Por outro lado, no capítulo mais à frente, “Aventura de Ogum”, Amado apresenta a relação dos jovens com a religião afrodescendente. A mãe-de-santo Don’Aninha vai até o trapiche pedir ajuda a Pedro Bala e seus companheiros para resgatar o santo Ogum que tinha sido confiscado em uma batida pelos policiais no candomblé:

– Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a deus – sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha. – Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres (AMADO, 2008, p. 97).

Esse episódio de preconceito religioso traz à tona a própria militância do autor em relação à defesa da liberdade religiosa. Quando eleito deputado federal em 1945, pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro) em São Paulo, Jorge Amado submeteu na Câmara dos Deputados várias emendas de atividades artísticas e culturais, dentre as quais, a de liberdade de culto religioso, que foram aprovadas:

A 29 de novembro, [...] é eleito Deputado Federal por São Paulo à As-



sembleia Constituinte. Em princípio de 1946, assume o mandato. [...] embora a atividade parlamentar, na qual é responsável por várias leis (sobretudo a beneficiarem a atividade artística e cultural) não interrompe Jorge Amado o seu trabalho de escritor (PEREZ, s/a. p. 237).

Para não decepcionar a mãe-de-santo, Pedro Bala arquitetou um plano bem-sucedido para recuperar a imagem do santo na delegacia: “Pedro pediu para ir buscar seu paletó. Acomodou debaixo do braço, nem parecia trazer a imagem envolvida nele. Atravessaram o corredor novamente, o guarda o deixou na porta” (AMADO, 2008, p. 108). Desse modo os jovens delinquentes transitavam e se dividiam de forma amistosa entre as duas religiões que lhes eram acessíveis, o candomblé e o cristianismo, como podemos observar na citação abaixo:

Pirulito pensou que todos estavam condenados ao inferno. Pedro Bala não acreditava no inferno, Professor tampouco, riam dele. João Grande acreditava era em Xangô, em Omolu, nos deuses negros que vieram da África. O Querido-de-Deus [...] também acreditava neles, misturava-os com os santos dos brancos que tinham vindo da Europa (AMADO, 2008, p. 111).

Nesse ambiente sincrético, Eduardo de Assis Duarte, na obra *O Romance em tempo de utopia* (1996), chama atenção para a importância dessas forças protetoras na vida dos garotos: “Nessa luta entre bem e mal, surge a mãe-de-santo e o padre progressista, convergência sincrética de forças protetoras, e elementos que visam a suprir (ao mesmo tempo que reiterar) a orfandade dos capitães” (DUARTE, 1996, p. 111). Para Clóvis Moura, em *Dialética Radical do Brasil Negro* (2020), o sincretismo religioso foi um mecanismo interessante da religião afrodescendente para resistir à hegemônica religião católica no Brasil. A partir da equivalência ou mistura dos santos das duas religiões foi possível a manutenção da religião africana diante da supremacia da religião ocidental. Portanto, assim como no romance *Jubiabá* (2008), Amado traz em *Capitães da Areia* (2008) o sincretismo religioso.

Mais adiante na narrativa, no capítulo “Família” Pedro Bala arquiteta um plano para roubar um colecionador de objetos valiosos: “O dono da casa, pelo jeito, parecia colecionador, o Boa-Vida tinha ouvido um malandro dizer que na casa havia uma sala entupida de objetos de ouro e prata que no prego haviam de dar uma fortuna. À tarde Pedro Bala foi com Boa-Vida ver a casa” (AMADO, 2008, p. 118). O plano consistia em colocar o Sem-Pernas dentro da casa e para isso ele tentaria comover os donos da casa com um discurso de pobre coitado, como é possível ler no trecho adiante: “Dona, eu não tenho pai, faz só pouco dias que



minha mãe foi chamada pro céu [...]. Não tenho ninguém no mundo, sou aleijado, não posso trabalhar muito, faz dois dias que não vejo de comer e não tenho onde dormir.” (AMADO, 2008, p. 120). Convencida pelo sentimento de compaixão, a dona da casa acaba acolhendo o pedinte.

Dentro da casa, Sem-Pernas deveria descobrir onde ficava o local dos objetos de valor para, em seguida, repassar as informações precisas para os seus companheiros que, no momento adequado, entrariam e roubariam as peças valiosas dos proprietários da casa. Esse golpe elaborado pelo grupo, até então, sempre funcionara sem conflitos para Sem-Pernas. Todavia, dessa vez, os proprietários o receberam como se fosse o filho falecido, Augusto, de tal modo que o visitante passou a ser tratado com muita dignidade e respeito, o que não era esperado, mas “desta vez estava sendo diferente. Desta vez não o deixaram dormir na cozinha com seus molambos, não o puseram a dormir no quintal. Deram-lhe roupa, um quarto, comida na sala de jantar. Era como um hóspede, era como um hóspede querido.” (AMADO, 2008, p. 125).

Além do conforto material, Sem-Pernas estava sendo afetuosamente tratado como o filho falecido do casal, imerso naquele ambiente familiar, recebendo carinho como nunca recebera antes: “O Sem-Pernas ficou parado, sem um gesto, sem responder sequer o boa noite, a mão no rosto, no lugar em que dona Ester o beijara. Não pensava, não via nada. Só a suave carícia do beijo, uma carícia como nunca tivera, uma carícia de mãe.” (AMADO, 2008, p. 128).

Nesse novo lar, Sem-Pernas ficou em dúvida se deveria levar a cabo o plano, e protelava o dia de voltar ao trapiche: “Oito dias se passaram. Pedro Bala por várias vezes já andara em frente da casa para saber notícias do Sem-Pernas, que tardava a voltar ao trapiche” (AMADO, 2008, p. 128). Por intermédio de Pedro Bala, Sem-Perna ficou sabendo que o Gringo estava ruim: “O Gringo andou ruim. Quase bate o trinta-e-sete. Andou por pouco. Se não fosse Don’Aninha, que deu beberagem a ele que botou ele em pé, tu não via mais ele. Tá mais magro que um espeto...” (AMADO, 2008, p. 129). Essa nova informação provocou em Sem-Pernas um turbilhão de sentimentos:

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 malvestidos, 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. [...] 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. Os que a traíam eram expulsos e nada de bom os esperava no mundo. E nunca nenhum a havia traído do modo como o Sem-Pernas a ia trair. Para virar menino mimado, para virar uma daquelas crianças que eram eternos motivos de galhofa para eles. Não, não os trairia. Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse oito dias. Tinha sido comprado por este carinho [...]. Não, não trairia. Mas aí pensou se não ia trair Dona Ester. Ela confiaria nele. [...] dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para o Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles. [...] E o Sem-Pernas se decidiu. Mas olhou com carinho a janelas do quarto de Dona Ester e ela, que o espiava, notou que ele chorava:

Está chorando, meu filho? E desapareceu da janela para vir junto dele. [...] Dona Ester o beijou na face onde as lágrimas corriam:

Não chore, que sua mãezinha fica triste.

Então os lábios do Sem-Pernas se descerraram e ele soluçou, chorou muito encostado ao peito de sua mãe. E enquanto a abraçava e se deixava beijar, soluçava porque a ia abandonar e, mais que isso, a ia roubar. E ela talvez nunca soubesse que o Sem-Pernas sentia que ia furtar a si próprio também. Como não sabia que o choro dele, que os soluços dele eram um pedido de perdão (AMADO, 2008, p. 130-132).

No trecho acima observamos um vendaval de sentimentos e pensamentos invadindo o interior do personagem. Primeiro, a empatia não só pelo Gringo, mas por todos os companheiros. Depois, a lealdade pela lei dos Capitães da Areia. E por fim, a culpa pelo casal, sobretudo, por Ester. A partir do discurso indireto livre, o narrador conseguiu mostrar a singularidade do personagem com suas dúvidas, dramas e dilemas. E esses traços individuais do personagem se conectaram aos problemas gerais da época, como enfatiza Lukács, em seu ensaio “A fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos” cujo trecho transcrevemos abaixo:

O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, que tem para ele uma importância vital (LUKÁCS, 1968, p. 171).

Considerando a citação acima, a singularidade do Sem-Pernas, expressada anteriormente, representa a particularidade do romance através dos dramas psicológicos e emocionais vivenciados pelos capitães



da areia. Esses refletem a universalidade da época ao abordar o drama do menor abandonado, com suas carências afetivas e materiais nos grandes centros urbanos, garantindo a tipicidade dos personagens em circunstâncias típicas. Apesar da angústia e do sentimento de culpa do Sem-Pernas, sucedeu-se o crime: “No outro dia, à noite, Pedro Bala veio trazer o dinheiro da sua parte no furto. Mas o Sem-Pernas o recusou sem dar explicações.” (AMADO, 2008, p. 133).

5.2. Do lumpen à consciência de classe

No capítulo “Docas” ocorre o primeiro contato de Pedro Bala com a greve e com a história de liderança sindical do seu pai Raimundo, apelidado de “loiro”. Ele e Boa-Vida foram encontrar com o Querido-de-Deus na estiva e se depararam com João de Adão – “um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista, temido e amado em toda a estiva” (AMADO, 2008, p. 84) – e a comadre Luísa – “uma negra velha que vendia laranjas e cocadas, vestida com uma saia de chitão e uma anágua que deixava ver os seios ainda duros apesar de sua idade” (AMADO, 2008, p. 84). Foi nesse encontro que João de Adão revelou ao chefe dos capitães quem foi o seu pai:

_ No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu.

_ Por quê ? _ perguntou Boa-Vida, já que Pedro apenas olhava espantado.

_ Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi por aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí.

_ Meu pai? _ fez Pedro Bala, que daquelas histórias só conhecia vagos rumores.

_ Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas.

Pedro Bala riscava o asfalto com um graveto. Olhou João de Adão:

_ Por que tu nunca me contou isso?

_ Tu era pequeno para entender. Agora tu tá ficando um homem – e ri com satisfação.

Pedro Bala riu também. Estava contente de saber a história de seu pai, porque ele tinha sido um homem valente (AMADO, 2008, p. 85-86).

O velho e sábio João de Adão, como uma espécie de profeta, prevê o futuro do jovem capitão. Bala sente orgulho de saber do seu passado e vislumbra o futuro como predestinado a dar continuidade àquilo que seu



pai começara: “Um dia iria fazer uma greve como seu pai... Lutar pelo direito... Um dia um homem assim como João de Adão poderia contar a outros meninos nas portas das docas a sua história, como contavam a de seu pai.” (AMADO, 2008, p. 88). Nessa perspectiva, em diálogo com Lukács (2016), João de Adão assume o papel de tribuno do povo, ou seja, exerce a função de mobilizar a classe trabalhadora a fim de instaurar a consciência de classe revolucionária.

Em conversa com o Padre José Pedro sobre a vida difícil dos meninos, o doqueiro rebateu que “a culpa era da sociedade mal organizada, era dos ricos... Que enquanto tudo não mudasse, os meninos não poderiam ser homens de bem. E disse que o Padre José Pedro nunca poderia fazer nada por eles porque os ricos não deixariam” (AMADO, 2008, p. 112). E mais à frente conclui que o único caminho seria a revolução:

O difícil para o padre José Pedro era conciliar as coisas. Mas ia tentando e por vezes sorria satisfeito dos resultados. A não ser quando João de Adão ria dele e dizia que só a revolução acertaria tudo aquilo. Lá em cima, na Cidade Alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões, para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos. O padre queria dar casa, escola, carinho e conforto aos meninos sem a revolução, sem acabar com os ricos. Mas de todos os lados era uma barreira. Ficava como perdido e pedia a Deus que o inspirasse. E com certo pavor via que, quando pensava no problema, dava, sem sequer o sentir, razão ao doqueiro João de Adão. Então era possuído de temor, porque não fora assim que lhe haviam ensinado, e rezava horas seguidas para que Deus o iluminasse (AMADO, 2008, p. 113).

Como evidenciado no trecho acima do romance aqui estudado, para João de Adão, a solução para os problemas sociais e a implementação de uma vida decente para a classe mais pobre da população seria instaurar uma revolução a partir da luta de classes, a fim de eliminar as desigualdades sociais.

Em oposição ao revolucionário estivador, há a fala do padre José Pedro que quer acreditar que seria possível fornecer uma vida digna aos pobres sem uma revolução, muito embora, fica nítido no trecho, que essa crença do vigário é por medo ou receio de contrariar o discurso alienante e reacionário dos dirigentes do Seminário da igreja católica onde ele se formara e que estava em plena sintonia com o discurso das classes dominantes. Isso pode ser observado quando a pandemia de varíola, vulgarmente chamada de alastrim, se espalhou pela cidade: “Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à saúde públi-



ca os casos de varíola que conhecessem, para o imediato recolhimento dos variolosos aos lazarentos.” (AMADO, 2008, p. 150). O problema que o lazarento (local onde isolavam os infectados da doença) recebera a fama de não curar os doentes, pois quem ia para lá, não voltava mais. Mediante isso, o padre, para proteger Almiro, que se infectara, decidiu omitir à saúde pública sobre a doença do rapaz: “O padre José Pedro conhecia a lei, mais uma vez, ficou com os Capitães da Areia contra a lei” (AMADO, 2008, p. 150). Essa omissão do padre José Pedro chegou à direção do Seminário e ele foi considerado comunista pelos religiosos, como podemos constatar na citação do livro que segue:

_ Porém agora há coisa muito mais grave. Por sua causa, padre, este arcebispo foi procurado pelas autoridades. O senhor sabe o que fez? Sabe?

O padre não tentou negar:

_ Foi o caso do menino com alastrim?

_ Um menino com varíola, sim senhor. E o senhor escondeu o caso das autoridades sanitárias...

O padre José Pedro [...] fixou a vista no cônego:

_ O senhor sabe o que é o leprosário? O cônego não respondeu.

Pois é raro o homem que volta de lá. Quanto mais uma criança... Mandar uma criança para lá é cometer um assassinato...

_ Isso não é conosco – Isto é com a saúde pública. Mas o nosso papel é respeitar as leis. [...]

_ É que o senhor não conhece estes meninos... – O cônego lhe deitou um olhar duro. – São meninos iguais a homens. Vivem como homens, conhecem a vida toda, tudo... É preciso tratar com jeito, fazer concessões.

_ Por isso o senhor faz o que eles querem...

_ Às vezes tenho que fazer para conseguir um bom resultado...

_ Compactua com os roubos, com os crimes destes perversos... (...)

_ Roubam para comer porque todos estes ricos que tem para botar fora, para dar para as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... Que culpa...

_ Cale-se – a voz do cônego era cheia de autoridade. Quem o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentinha o senhor deve ter aprendido as teorias deles... O senhor é um comunista, um inimigo da igreja... (AMADO, 2008, p.153-155)

Para Marx e Engels, de *A ideologia Alemã* (1846), “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força



espiritual dominante.” (MARX, 2007, p. 47). Em diálogo com Marx e Engels citados, existe a classe dominante, exercendo sua autoridade na figura do cônego, por meio de um discurso reacionário e conservador das desigualdades sociais, e, retomando Althusser (1985), existe a igreja, simbolizada por esse mesmo personagem, o aparelho ideológico do Estado que dissemina a ideologia do Estado burguês. Por outro lado, Soares (2020) afirma que a partir do realismo estético, é necessário que as classes sociais desfavorecidas não se conformem com as apologéticas do mundo existente das classes dominantes, colocando em evidência a classe trabalhadora como ativa e revolucionária, como se propõe, no romance, o personagem sindicalista João de Adão, sempre com uma postura ativa e laica, como se demonstra, mais à frente, em conversa em uma mesa de bar cujo tema era o destino:

Numa mesa pediram cachaça. Houve um movimento de copos no balcão. Um velho então disse:

_ Ninguém pode mudar o destino. É coisa feita lá em cima – apontava no céu.

Mas João Adão falou de outra mesa:

_ Um dia a gente muda o destino dos pobres...

Pedro Bala levantou a cabeça. Professor ouviu sorridente. Mas João Grande e Boa-Vida pareciam apoiar as palavras do velho, que repetiu:

_ Ninguém pode mudar, não. Está escrito lá em cima.

_ Um dia a gente muda... _ disse Pedro Bala, e todos olharam para o menino.

_ Que é que tu sabe o frangote? – perguntou o velho.

_ É filho do Loiro, fala a voz do pai _ respondeu João de Adão olhando com respeito. _ O pai morreu pra mudar o destino da gente.

Olhou para todos. O velho calou e também olhava com respeito. A confiança foi de novo chegando para todos. Lá fora um violão começou a tocar. (AMADO, 2008, p. 163).

Na citação acima novamente João de Adão, em perspectiva revolucionária e laica, rebate a fala de um velho desconhecido que reproduz o discurso apologético do mundo existente da classe dominante que insiste em eternizar o presente. Soares (2020) afirma que um período laico consiste em um momento histórico em que as classes sociais disputam, no presente, o futuro da humanidade. Dessa forma, contrariando a fala do velho desconhecido, o destino pode mudar, porque ele é determinado por correlações de forças entre as classes, em determinadas épocas. Além disso, existe ainda nesse episódio, a ratificação da predestinação da militância de Pedro Bala, filho do famoso Loiro sindicalista que era



respeitado por todos.

Em um dos últimos capítulos do romance, “Companheiros”, podemos testemunhar a consumação da militância de Pedro Bala, como já estava sendo predestinada ao longo do romance. O protagonista assume o papel de sindicalista que fora bem executado pelo seu pai. Entretanto, antes de alçar esse posto, Bala provou da dor quando, depois de um assalto mal executado pelos Capitães da Areia, ficou recluso um tempo no reformatório até a sua fuga. Sobre esse evento, Duarte diz que “Ao final, dá-se a redenção pela tomada de consciência, mas não sem antes passar o herói pelo sacrifício da prisão e da tortura. [...] A prisão de Pedro configura o ponto máximo do *ágon*, o sofrimento físico preparando e introduzindo o *pathos*.” (DUARTE, 1996, p. 116–117). Nesse mesmo tempo, perdeu sua amada Dora, que morrera depois de ter sido resgatada pelos capitães de um orfanato. A morte da companheira quase o levou ao suicídio:

Mas só Pedro Bala se jogou n’água para seguir o destino da Dora, ir fazer com ela aquela maravilhosa viagem que os valentes fazem com Iemanjá no fundo verde do mar. Por isso só ele viu quando ela virou estrela e cruzou os céus. Ela veio só para ele, com sua longa cabeleira loira. Brilhou sobre sua cabeça de quase afogado e suicida. Deu-lhe novas forças, o saveiro do Querido-de-Deus que voltava o pôde recolher. Agora olha o céu procurando a estrela de Dora. (AMADO, 2008, p. 258).

Depois da morte de Dora, muitos capitães dispersaram o grupo: o professor virou pintor famoso no Rio de Janeiro; “Pirulito é frade num convento, Deus o chamou, nunca mais saberão dele” (AMADO, 2008, p. 244); padre José Pedro recebera uma Paróquia do Arcebisado em uma vila perdida do alto do Sertão; “Boa-Vida pouco aparece no trapiche. Tem um violão, faz sambas, está enorme, mais um malandro nas ruas da Bahia.” (AMADO, 2008, p. 235); “Gato que parte, vai arrancar dinheiro dos coronéis de Ilhéus.” (AMADO, 2008, p. 244); Volta Seca entra para o grupo do Lampião; Sem-Pernas, depois de uma tentativa de assalto em uma casa da rua Rui Barbosa, ao fugir dos guardas, suicida-se ao se jogar do alto do grande elevador.

Segundo Duarte, a reclusão de Pedro Bala e a morte de Dora e Sem-Pernas configuram o máximo de sofrimento ao líder dos capitães e o torna mais maduro para as próximas lutas:

A morte de Dora e Sem-Pernas inaugura o momento de *sparagmós*, que toma no romance a forma de desaparecimento [...]. Pedro Bala se joga ao mar, acompanhando o saveiro que leva o corpo da amada, numa es-



pécie de retorno ao útero da mãe natureza. Dali, ele sai refeito e decidido a engajar- se nas contendas do nascente proletariado nordestino (DUARTE, 1996, p. 118).

Diante desses trágicos eventos, Pedro Bala ressurgue das cinzas e, juntamente com João Grande e Barandão, presenciam a greve dos condutores de bonde e se identificam, pois “São os condutores de bondes, negros fortes, mulatos risonhos, espanhóis e portugueses, que vieram de terras distantes. São eles, que levantam os braços e gritam iguais ao Capitães da Areia. A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras” (AMADO, 2008, p. 259). Nesse contexto, Bala, por intermédio de João de Adão, é apresentado para o estudante Alberto, militante da greve dos bondes. Esse propõe ao líder dos capitães a se juntar ao movimento grevista com o objetivo de debandar os fura-greves:

_ A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer a 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. [...] 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 o fura-greves? tá certo – diz Bala alegíssimo (AMADO, 2008, p. 259).

No dia seguinte, o plano foi colocado em execução, com bastante sucesso:

Os fura-greves vêm num grupo cerrado. Um americano os chefia com a cara fechada. Se dirigem todos para a entrada [...] como demônio fugidos do inferno, surgem meninos esfarrapados e de armas na mão. Punhais, navalhas, paus. Tomam a porta, o grupo dos fura-greves para. [...] A gargalhada livre e grande dos Capitães da Areia ressoa na madrugada. A greve não é furada (AMADO, 2008, p. 264).

A partir daí, Bala foi promovido dentro da Organização. Coube a ele “organizar os Índios Maloqueiros de Aracaju em brigada de choque também. E que depois mudasse o destino das outras crianças do país” (AMADO, 2008, p. 268). Dessa forma, a trajetória do herói de *Capitães da areia* (2008) se consuma, da vida boêmia das ruas da Bahia à militância proletária. Bala ouve a voz interior que o chama, “voz que traz para a canção da Bahia, a canção da liberdade. Voz poderosa que o chama. Voz de toda a cidade pobre da Bahia, voz da liberdade. A revolução chama Pedro Bala” (AMADO, 2008, p. 267). E, finalmente, no último capítulo, “Uma pátria e uma família”, Amado faz alusão à instauração do Estado



Novo no Brasil, período ditatorial do governo Vargas, no qual vários direitos civis foram vilipendiados:

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder de sua classe, que se encontrava preso numa colônia.

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (AMADO, 2008, p. 270).

No fragmento acima há a constatação do que estava sendo anunciado ao longo de todo o romance: a assunção de Bala como líder sindical, tal como fora seu pai. Essa evolução do protagonista representa a necessidade de emancipação da classe proletária e do *lumpen* por meio da consciência de classe.

Novamente o protagonista amadiano adquire a condição de tribuno do povo lukaksiano, como detentor da palavra que conscientiza as classes populares e instaura, desse modo, em diálogo com Soares (2020), a desalienação das massas em relação às apologéticas do mundo existente da burguesia, promovendo àquelas uma condição ativa e revolucionária. Mediante o exposto, a jornada do herói consagra Pedro Bala como líder do povo e inimigo do Estado burguês ditatorial, justamente no ano em que é instaurado o Estado Novo no Brasil. Dessa forma, mais uma vez, Jorge Amado conecta o mundo ficcional com o contexto histórico, fornecendo um autêntico realismo ao seu texto. Tal como o protagonista, Amado fora preso nesse ano e seus livros foram proibidos no país, como escreveu Perez em seu ensaio “Jorge Amado: Notícia Biográfica”: “Em fins de outubro, volta ao Brasil; mas tem, [...] complicações políticas, consequência da situação nacional que culminará [...] com o advento do Estado Novo. É preso por dois meses [...]” (PEREZ, s/a. p. 236).

Dessa forma, mais uma vez, o escritor baiano conecta o mundo ficcional com o contexto histórico, fornecendo um realismo verdadeiramente autêntico ao seu texto. Nesse sentido, a trajetória do líder do grupo “Capitães da areia”, por meio de seus traços singulares, como a liderança, a ousadia e a rebeldia contra o governo vigente adquire uma dimensão particular dentro do romance e se conecta com a universalidade, aos problemas gerais da época ao representar uma legião de pessoas “subversivas” perseguidas e oprimidas pelo Estado Novo em 1937.





CONCLUSÃO

**Realismo estético e laicidade:
de 1930 a 1937**





CONCLUSÃO

REALISMO ESTÉTICO E LAICIDADE: DE 1930 A 1937

Ao longo desta pesquisa de doutorado, usamos como corpus três obras do escritor Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937), compreendidas como parte do chamado Ciclo da Bahia. O objetivo geral consistiu em analisá-las à luz da estética marxista e, muito especialmente, em interlocução com o pensador húngaro Georg Lukács, tendo em vista a relação entre realismo estético e período histórico laico. Em suma, buscamos analisar se cada uma dessas obras poderia ser considerada realista segundo a teoria do Reflexo Estético da Realidade do estudioso húngaro uma vez que foram produzidas em um período histórico laico.

O contexto histórico em que os romances analisados foram escritos e publicados, de 1933 a 1937, foi especialmente importante, em função do seguinte argumento teórico desenvolvido: obras literárias marcadas pelos influxos do realismo estético são mais comuns em épocas laicas, definidas como períodos em que as lutas de classes – sob o ponto de vista do trabalho ascendente – ocorrem, disputando o porvir, a partir de uma relação temporal que vai do presente para o futuro.

O materialismo histórico do mundial modo de produção capitalista se tornou o cenário de três formas objetivas de lutas de classes: a iminente ao sistema, que diz respeito à relação entre capital *versus* trabalho; a que se expressa no interior da divisão desigual internacional do trabalho; e por fim, a que diz respeito à dimensão anticolonial e anti-imperialista, relacionada à soberania nacional tendo como eixo países que foram objetos do sistema colonial europeu e, posteriormente, do neocolonialismo norte-americano.

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, fundamentalmente interimperialista, a segunda dimensão da luta de classes, a relativa às trocas desiguais entre o centro e as periferias, intensificou-se, sob o ponto de vista dos povos, situação que propiciou a emergência do desenvolvimento por substituição de importações nas periferias do sistema. O Brasil, país que tradicionalmente exporta matérias-primas e importa produtos manufaturados, encontrou uma brecha para desenvolver o seu parque industrial. Com isso, as relações capitalistas de produção se intensificaram com a figura do operariado (sujeito histórico da luta de



classes contra o capital) tornando-se cada vez mais presente nos centros urbanos, organizando-se e mais motivado, principalmente, pela Revolução Soviética de 1917, ao mesmo tempo operária e anticolonial.

A própria burguesia, sobretudo a paulista, passou a pleitear das metrópoles o seu “lugar ao sol”. A Revolução de 1930, de caráter burguês, pode ser analisada como a expressão da luta de classes dos detentores do capital industrial brasileiro, sobretudo paulista. Não foi uma Tomada da Bastilha, mas significou muito, se considerarmos que pela primeira vez as relações capitalistas de produção superaram as do setor latifundiário, fundamentalmente agrário-exportador. O Brasil desmantelava, nesse contexto, a política da República Velha, conhecida como “café com leite”, formada pela aliança da oligarquia latifundiária paulista com a mineira.

Impulsionada pela Revolução Soviética, a década de 1930 do passado século foi, em escala planetária, de intensas lutas de classes, a da relação capital *versus* trabalho, a da divisão internacional desigual do trabalho e a anticolonial e anti-imperialista. O mundo estava em ebulição revolucionária. O fascismo, o nazismo e o franquismo foram formas de reação ocidental ao levante revolucionário dos povos, mirando a União Soviética, finalmente invadida por Hitler em junho de 1941. Era a Segunda Guerra Mundial, antecipada no Brasil com a ditadura Vargas, iniciada em 1937.

A ditadura de Getúlio Vargas, mais que uma resposta violenta à Intenção Comunista de 1935, foi o resultado da reorganização das forças reacionárias brasileiras, sobretudo do setor agrário-exportador, contra o complexo período laico que emergiu na década de 1920, intensificando-se a partir de 1930. Foi o ruflar dos tambores de guerra do imperialismo ocidental contra o que existia de laicidade anticolonial no Brasil e no mundo.

Acreditamos que todo esse cenário de avanço político e econômico da década de 1930 propiciou também nosso avanço ideológico e cultural. Como ressaltamos no decorrer desta tese, a partir de Soares (2020), o realismo estético se opõe aos períodos de decadência ideológica, em dois aspectos: 1) é uma estética de épocas laicas, de lutas de classes; 2) é uma estética que, no interior de períodos de decadência ideológica, expressa-se em perspectiva desalienante, na contramão das ideologias dominantes da matriz de decadência ideológica de referência, cujo centro é a classe dominante.



Assim, em sintonia com Soares (2020), a década de 1930, sendo uma época de múltiplas lutas de classes, no Brasil, foi um período potencialmente laico, raro na história brasileira. A burguesia emergente substituiu paulatinamente a velha oligarquia agrária e, consequentemente, tornava-se uma classe relativamente progressista, comprometida com o desenvolvimento industrial. Seu outro lado, o operariado acumulou experiência própria e estava mais organizado e combativo. Essa nova classe trabalhadora, orientada pelos ideais comunistas da Revolução Bolchevique de 1917 na Rússia, teria como função, de forma ativa e revolucionária, desalienar as apologéticas do mundo existente daquele contexto histórico a partir da luta de classes, defendendo uma independência das potências imperialistas, inclusive a norte-americana.

Em diálogo com Lukács, de “Marx e o problema da decadência ideológica”, inserta na obra *Marxismo e Teoria da Literatura* (1968), argumentamos, nos capítulos desta tese, que o triunfo do realismo não é um milagre, e sim um processo dialético complexo e que se estabelece a partir de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade. Com o advento da decadência ideológica, essa relação torna-se mais difícil (LUKÁCS, 1968, p.78), reflexão que propicia a seguinte questão: tendo em vista que a história do Brasil tem sido fundamentalmente de decadência ideológica, como do período colonial, imperial e republicano, qual seria a tendência, sob o ponto de vista da literatura realista, nos primeiros sete anos da laica década de 1930 brasileira?

A chamada literatura regionalista nordestina foi uma consequente resposta estética, sob o ponto de vista realista, à pergunta feita, pois era uma tarefa fundamental rever o largo período brasileiro de decadência ideológica, sobretudo o colonial, denunciando a sua presença na década de 1930, amalgamada com a emergência das relações capitalistas de produção.

Acreditamos que as obras literárias desta pesquisa – *Cacau* (1933), *Ju-biabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937) – constituiriam, como trilogia romanesca, um registro literário singular de plasmação, em perspectiva, do passado agrário-colonial do país com seus personagens típicos, como o senhor de terras e o escravizado ou servo, ainda presentes e confundidos como burgueses e operários da produção agrária.

Entretanto, à medida que o período de laicidade foi perdendo a potência, com a regressão das lutas de classes, com o Estado Novo, o próprio



escritor Jorge Amado foi deixando de lado a sua referência realista. Haja vista algumas obras do autor baiano classificadas, segundo a crítica, nas décadas seguintes com pouco engajamento político e, ao mesmo tempo, com alto teor de sensualidade, comicidade e esoterismo. Para exemplificar essa mudança, citamos *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959); *Dona flor e seus dois maridos* (1966); *O sumiço da santa* (1988); *O compadre de Ogum* (1964), *Gabriela, cravo e canela* (1958); entre outros.

Cacau, o primeiro romance

Em relação ao romance *Cacau* (2010), Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, afirmou ser uma narrativa proletária: “Um primeiro momento de águas- fortes da vida baiana, rural e citadina (Cacau, Suor) que lhe deram a fórmula do romance proletário” (BOSI, 2006, p. 405-407). Todavia, Afrânio Coutinho, no capítulo “O modernismo na ficção”, de sua obra *A Literatura no Brasil* (2006), argumentou que o romance não passa de documento, chamando-o de uma obra fraca, fundamentado na coleta de material e na observação do repórter e do autor naturalista, utilizando a técnica do jornal com o uso de anúncios e o realismo cru com o uso de palavras. Além disso, o crítico citado disse que Manuel Bandeira teria afirmado que o protagonista, José Cordeiro, seria incoerente porque, de origem rica no interior de Sergipe, não viraria trabalhador de enxada e acaso se tornasse, não escreveria de maneira requintada (COUTINHO, 2006, p. 405-407).

Contrapondo ao mesmo tempo a Afrânio Coutinho e Bandeira, procuramos refutar esse tipo de argumentação, denunciando-o como um preconceito contra o realismo estético, que não separa estética de política, salientando que as obras literárias típicas das fases de decadência ideológica também não separam, uma vez que pelo simples fato de evitarem abordar a política – na sua dimensão de relações entre classes antagônicas – assumem, sem dúvida alguma, uma posição política da pior espécie: reacionária e favorável às classes dominantes.

Não concordamos com as críticas feitas por Coutinho, uma vez que *Cacau* (2010) não pode ser interpretada como uma obra fraca e tampouco um mero documento. Embora a narrativa apresente algumas características naturalistas, como o uso de notícias de jornais, não o percebemos como um romance naturalista em sua totalidade. O naturalismo, sob o ponto de vista de Georg Lukács, cumpre uma função pseudorre-



alista, na medida em que não consegue plasmar a realidade histórico-social, incorporando-a de forma fragmentada, desconectada e parcial, o que não é o caso de *Cacau* (2010).

Por meio de esquemas e fórmulas, o naturalismo, como estética pseudorealista, retrata uma realidade social deformada e fetichizada, pois apenas detecta o fenômeno imediato, não aprofunda e problematiza as causas centrais que a realidade concreta abriga, dialetiza. Ademais, os personagens são desprovidos de profundidade, são sempre vazios e superficiais, funcionando quase sempre como caricaturas. Assim, ao subestimar a interioridade dos personagens e supervalorizar o contexto social, os romances naturalistas transformam suas obras em documentos, deformando e fetichizando o ser social.

Por outro lado, consideramos o romance *Cacau* (2010) uma obra com dicção realista. Embora seja o segundo livro publicado pelo jovem escritor baiano com apenas 21 anos de idade, a obra é impulsionada pelos fluxos laicos do período, sobretudo por tipificar os trabalhadores das fazendas de cacau, ao mesmo tempo como personagens que encarnam as relações feudais e escravistas de produção do Brasil colonial, sem deixar de incorporar os ventos da história, ao demandarem direitos sociais. É um romance que reflete de forma objetiva a realidade do Brasil da década de 1930 do século passado. Além disso, traz reflexões importantes e maduras sobre as categorias marxistas para o movimento operário que estava em forte ascensão naquela época.

A narrativa faz o leitor refletir de forma objetiva a realidade da época, sobretudo, a vida dos trabalhadores rurais. Retomando Soares (2020) em seu primeiro axioma sobre o realismo estético, o romance cumpriu a função de desalienar as apologéticas do mundo existente, pois plasmou em si elementos que esclareceram e criticaram o sistema político e econômico da classe dominante da época em questão.

Acreditamos que *Cacau* (2010) apresenta uma alta voltagem realista, pois, a despeito de apresentar em sua forma uma elaboração menos trabalhada da estrutura romanesca, sendo até reconhecida pelo próprio autor como “romance de aprendiz”, sobressaem, por outro lado, do ponto de vista do conteúdo, aspectos importantes da estética marxista, tais como: luta de classes, mais-valor, consciência de classe e formação do proletário, emergindo uma dimensão laica e revolucionária dentro



da obra, em convergência com o espírito laico de seu período.

Os personagens são tipicidades ao mesmo tempo do Brasil colonial, imperial, republicano e capitalista. Mané Fragelo, por exemplo, é o proprietário opressor, misto de patrão e senhor de terra e de escravizados. Honório e Antônio Barriguinha são os empregados oprimidos, tipificando relações servis de produção, em plena era de emergência de relações capitalistas de produção. O protagonista José Cordeiro plasma em si uma densidade psicológica, por incorporar uma perspectiva de consciência de classe que é ao mesmo tempo de operário que se conscientiza, sem deixar de se opor às relações feudais e escravistas de produção, universalizando-se em consonância dialética com as três formas de lutas de classes vividas pela classe operária do mundo, nesse período. Assim, o conflito entre a individualidade do personagem e a realidade histórico-social brasileira alcança um estatuto mundial, convergindo com o seguinte fragmento de “Marx e o problema da decadência ideológica”:

a composição de um personagem literário interiormente rico advém das relações internas e externas, ou seja, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade. Quanto mais autêntico for o escritor nesse critério de medida, tanto mais ele conseguirá relacionar os grandes conflitos sociais ao destino singular do personagem. (LUKÁCS, 2016, Págs. 109, 110).

Em diálogo com o trecho citado acima, afirmamos que Jorge Amado conseguiu, no romance *Cacau* (2010), revelar as grandes contradições da década de 1930, relacionando a interioridade psíquica do jovem José Cordeiro dialeticamente com as contradições da época, no contexto baiano, ao mesmo tempo escravista, feudal e capitalista. A sua angústia e incompreensão de estar em um mundo injusto, o seu dilema amoroso com a filha do patrão, a sua ambiguidade de ser explorado diariamente em troca de uma sobrevivência precária e, por outro lado, garantir a opulência dos seus opressores revelam as próprias contradições sociais e políticas do Brasil nesse período: da classe agrária oligárquica que paulatinamente entrava em declínio em função das transformações políticas e econômicas que sucediam com o advento da revolução burguesa tardia no país, resistindo à emergência de relações capitalistas de produção, antecipando, desse modo, a ditadura Vargas de 1937.

Jubiabá, o segundo romance

Neste livro, procuramos analisar Jubiabá (2008) como um singular ro-



mance do realismo estético brasileiro, sem deixar de interagir com a crítica realizada por José Lins do Rego, destacada por Santana em “Jorge Amado, o realismo socialista e o romance proletário: historiografia e crítica literária”, tendo em vista o trecho que segue:

É inegável que Jorge Amado teve a total aprovação dos amigos vinculados ou não ao PCB, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Edison Carneiro, Josué de Castro, e tantos outros críticos literários e escritores não vinculados ao círculo de sociabilidade do baiano. Não encontramos nenhum tipo de crítica que levantasse muitos problemas do romance, com exceção de José Lins do Rego que exigiu do autor ser ‘mais realista’ (SANTANA, 2020, p. 72-73).

A crítica feita por José Lins do Rego, acreditamos, foi contestada no decorrer deste livro por meio da análise que fizemos sobre a categoria do reflexo estético da realidade, enfocando-a não como uma cópia mecânica e positivista do ser social, mas como uma representação estética das particularidades humanas no interior de uma sociedade sempre complexa. No caso do Brasil, marcado por múltiplas determinações: pela herança colonial, ao mesmo tempo escravocrata e feudal; pela emergência de relações capitalistas de produção; pela, ainda que incipiente, luta de classe operária, influenciada pelo levante dos povos impactados pela Revolução Soviética de 1917. Esse mosaico de sobredeterminações históricas exigia (e sempre exige) um realismo estético plasmado por camadas diversas, objetivas e subjetivas, conscientes e inconscientes, fora de toda unidade discursiva preestabelecida.

Como o próprio romancista afirmou em entrevista a Raillard, do ponto de vista da forma, houve uma maior elaboração da estrutura romanesca. Nesse sentido, Jorge Amado trouxe nesse romance um enredo mais complexo e elaborado do que os três primeiros romances do autor, mostrando diversas fases do protagonista: Balduino em sua infância, ouvindo as histórias contadas por sua tia Luíza e seus amigos no morro do Capa-Negro; em sua juventude, nas capoeiras e terreiros de umbanda do mestre Jubiabá; em seus desafios como lutador de boxe; nas noites de boemia da capital baiana; porém, principalmente, em sua fase adulta e mais madura, como sindicalista na estiva do recôncavo baiano.

Ademais, na composição dos personagens, o escritor baiano conseguiu fornecer mais densidade psicológica aos seus caracteres tornando-os mais realistas, de carne e osso, sobretudo na figura do seu protagonista, José Balduino, por apresentar características típicas em circunstâncias



típicas, como bem definiu Engels, em carta à Margareth Harkness, inserida no livro *Sobre Literatura e arte*: “Quanto a mim, o realismo supõe, além da exatidão dos pormenores, a representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas” (MARX; ENGELS, 1974, p. 196). Para Engels, o reflexo estético da realidade constitui-se a partir da tipicidade do personagem, plasmada pela relação dialética entre a particularidade (caracteres sempre complexos) e universalidade histórico-social. Balduino, com seus dramas e conflitos, conectou-se à universalidade da época e aos seus problemas gerais: os conflitos étnicos e de classe, o círculo vicioso de um país que jamais alcançou a sua independência.

Sob o ponto de vista do conteúdo, o romance apresenta muitos elementos pertinentes à teoria marxista: luta e conscientização de classe, formação do proletário, consciência revolucionária e formação de um novo homem dentro da perspectiva revolucionária socialista. Novamente, dialogando com o artigo de Santana, destacamos: “[...] não há dúvidas de que a obra amadiana está envolta pelo manto político-ideológico do PCB e do realismo socialista soviético” (DUARTE; SANTOS *apud* SANTANA, 2020, p. 63).

Procuramos, nesta pesquisa de doutorado, assumir integralmente a defesa do reflexo estético da realidade, na contramão das críticas revisionistas (que julgamos improcedentes) que tendem a interpretá-lo como mecanicista. Em “A estética de Hegel”, Lukács afirma que “Somente a dialética materialista – que, à diferença de Hegel, faz do trabalho material real, não do trabalho abstratamente espiritual, a base da humanização e da evolução do homem – pode expressar correta e cientificamente a realidade também no campo estético” (LUKÁCS, 2009, p. 71).

Segundo o pensador húngaro, a partir do método da dialética materialista é possível expressar de forma singular a realidade, sobretudo no campo estético. Para Lukács, a teoria dialética do reflexo estético reconhece a realidade objetiva independente da consciência humana, levando em conta a dialética objetiva e a dialética subjetiva que se apresentam em nossa consciência (LUKÁCS, 2009, p. 57-58). A arte, entretanto, não é uma representação científica da realidade; é, diversamente, uma expressão estética das particularidades humanas, socialmente constituídas. Ela detém uma função gnosiológica no plano do fazer – se humano no humano, apenas possível se tensiona e destitui as diferentes formas de desumanização do humano no humano, pelo humano, como

ocorrem nos modos de produção baseados em opressão de classe.

Jorge Amado conseguiu produzir realismo humanista nos três romances, objeto desta pesquisa, a partir da dialética materialista na medida em que a subjetividade de Baldo se conecta com a realidade objetiva do jovem protagonista vivendo no Brasil da década de 1930 do século passado, sem deixar de expressar o drama de um país que não superou a herança de sua estrutura colonial escravocrata. Segundo Moura (2020), percebemos o mundo através de sua consciência ou realidade subjetiva de forma limitada, de modo que conflitos e dramas tendem a se restringir às matrizes étnicas, dividindo o mundo entre brancos e negros. Quando Balduino torna-se sindicalista, sob orientação dos preceitos e ideais marxistas, a sua realidade subjetiva dilata-se em meio a uma realidade objetiva mais ampla, a da consciência social e coletiva. Referenciado por teorias marxistas, seu horizonte de perspectiva se expande, objetivando o ser social em sua totalidade dinâmica. Para incorporar essa perspectiva, foi necessário que Baldo operasse em si a dialética subjetiva para não considerar a epistemologia afrodescendente como único instrumento de conhecimento da realidade, sem deixar de conservar o que há de positivo em suas matrizes africanas e superar, por meio dos novos conhecimentos adquiridos, a síndrome da particularidade pela particularidade, uma vez que a mudança ocorre de fato se for social e estrutural.

Capitães da areia, o terceiro romance

O terceiro e último romance analisado nesta pesquisa, *Capitães da areia* (2008), fecha o ciclo dos Romances da Bahia de Jorge Amado. Essa obra, em sua peculiaridade, revela a condição de vida das crianças abandonadas na cidade de Salvador, como mostra Aydano do Couto Ferraz:

é um livro que revela ao Brasil aspectos inteiramente desconhecidos da vida das crianças abandonadas na cidade de Salvador, crianças que roubam nas feiras, adoram feitos cangaceiros, amam à luz das estrelas. Infância abandonada do meio da qual saem, indiferentemente, bandoleiros ou cantadores de abc" (FERRAZ apud SANTANA, 2020, p. 73).

O autor também conseguiu aperfeiçoar sua estrutura romanesca, como afirmara em entrevista a Raillard, criando um enredo também sofisticado a partir da vida de um grupo de órfãos que perambulava na capital baiana cometendo travessuras e pequenos delitos para a sua sobrevivência.

Sob o ponto de vista do enredo da obra, as histórias de Pedro Bala e



seu lendário pai, “o loiro”, do sindicalista João de Adão e até mesmo o padre, personagens vivos e politicamente engajados que aspiravam uma sociedade mais justa e igualitária, trazendo para o texto importantes elementos do marxismo, como: luta e conscientização de classe, formação do proletário, consciência revolucionária e constituição de um novo homem dentro da perspectiva revolucionária socialista. A presença de elementos pertinentes à teoria marxista dentro da obra forneceu ao texto uma dimensão laica e revolucionária, relacionados aos aspectos sociais e históricos da época.

Na composição dos personagens há alguns com bastante profundidade psicológica, configurando-se como verdadeiros típicos, tais como o Sem-Pernas, o Pedro Bala, o padre José Pedro, cujos traços individuais conectam-se aos problemas sociais da época (LUKÁCS, 1968, p. 171). Esse conjunto de tipicidades compõe em perspectiva realista o tema da narrativa: a orfandade dos capitães de areia, inseparável dos problemas sociais da época, de um país igualmente órfão, porque de um povo órfão. O drama dessas crianças é coextensivo ao drama social de milhões de crianças daquele período, ansiando por um pouco de afeto familiar. Assim, essa particularidade do romance se relaciona dialeticamente com o contexto histórico, com a dialética subjetiva de cada personagem se conectando com a dialética objetiva da época (LUKÁCS, 2009, p. 57-58).

A aflição e o dilema de Sem-Pernas ao sair da casa que ele invadira para a execução do plano de roubo do seu grupo, ao renunciar ao aconchego doméstico e ao afeto familiar, constitui um dilema que de forma alguma é apenas do personagem em destaque. É, sim, de todos os “capitães da areia”.

As mesmas contradições aplicam-se ao Padre José Pedro. Na passagem da pandemia de varíola da cidade, o cônego viveu o seguinte dilema ético: denunciar ou não o personagem Almiro dos capitães da areia, lançá-lo à própria sorte ou omitir essa informação às autoridades públicas da época, contrariando os reacionários dirigentes do Seminário da Igreja Católica. Constitui outro exemplo de reflexo estético da realidade, no seu plano contraditório, de drama humano, a particularidade do sofrimento de Pedro Bala diante da morte de sua amada, Dora, levando o líder do grupo a abandonar a liderança dos capitães da areia para se tornar líder sindical.

Ao final, os personagens, de acordo com suas decisões, tomariam rumos



distintos: uns sucumbiriam, como é o caso de Sem-Pernas, que após um assalto malsucedido decide tirar a própria vida ao se lançar do alto do elevador Lacerda, no Pelourinho; outros conservariam sua mesma condição social, como é o caso do padre José Pedro, exercendo suas funções eclesásticas na Paróquia do Arcebispado em uma vila perdida do alto do Sertão; e outros ascenderiam, como foi o caso de Pedro Bala, que deixou a liderança de pequenos infratores para alçar o posto de um importante militante do movimento sindical. A interioridade psíquica ou a dialética subjetiva instituída na composição dos personagens mediante seus conflitos, sofrimentos, dilemas, contradições e decisões pode ser interpretada como uma autêntica expressão do realismo na obra.

Por outro lado, a singularidade dos personagens se conecta à universalidade a partir das contradições sócio-históricas do Brasil da década de 1930: a revolução burguesa, o incipiente desenvolvimento industrial, o recrudescimento do movimento operário e do aparelho estatal não seriam suficientes para sanar os problemas sociais das grandes metrópoles. O país vivia essa dialética objetiva: ostentava um incipiente avanço político e econômico, porém, agravavam-se os problemas sociais e o nível de pobreza da população dos grandes centros urbanos, assinalando as contradições de um capitalismo tardio e dependente do capital estrangeiro.

Desse modo, a ineficiência de políticas públicas sociais afetaria diretamente a vida econômica da população mais vulnerável, criando bolsões de miséria por todo o país, sobretudo nos grandes centros urbanos, desencadeando a proliferação de favelas, a desestruturação familiar e o abandono ou a falta de assistência aos menores. Nesse sentido, a teoria dialética do reflexo, bem realizada na obra, revela uma realidade multifacetada, em conexão dialética com a universalidade do ser social brasileiro, de viés colonizado e dependente.

Capitães da areia (2008), como o nome sugere, constitui um importante registro estético da realidade nacional, igualmente órfã. Se a década de 1930, sobretudo o primeiro ano, representou a entrada do país nas relações capitalistas de produção, a narrativa dramaticamente evidenciava que “tudo que é sólido se desmancha” (areia) em um país que não conseguiu superar a síndrome dos ciclos econômicos, como fora o ciclo do açúcar, no Nordeste; do ouro, em Minas Gerais; do café, em Minas Gerais e São Paulo; e o do cacau, na Bahia. De ciclo a ciclo, rompendo



com a memória econômico-social, o que sobra é a orfandade de um país que não detém mercado interno, que não trabalha para si, em conformidade com as suas necessidades e potencialidades; de um país voltado para o mercado externo, refém dos caprichos das classes dominantes das metrópoles.

Fundamentalmente nada mudou, sob o ponto de vista do rompimento com a metrópole colonizadora, esses capitães da areia estão por aí, nas grandes cidades, com o nome de pivetes, trombadinhas, traficantes, revelando que a laicidade nacional, assentada na soberania popular, é a revolução que não vivemos. Se o realismo estético, em períodos revolucionários, recuperando o diálogo com Engels, é o triunfo das particularidades oprimidas, emancipando-se do jugo dos opressores; no caso do Brasil, o triunfo do realismo estético tem sido, antes de tudo, uma promessa sempre adiada, de modo que os romances de Jorge Amado aqui analisados podem ser interpretados como constitutivos de um realismo estético crítico, porém não triunfal.

O reflexo estético da realidade é o reflexo estético da humanidade

Há outro aspecto a ressaltar nesta conclusão: o que se refere ao realismo regionalista nordestino e, com esse, a relação da questão da literatura regional no contexto de um país continental. Santana (2020) argumenta o seguinte a respeito:

Jorge Amado escreveu uma primeira leva de romances que tiveram a Bahia como principal cenário, representando um esforço de inserção dos elementos locais e regionais que poderiam ser considerados universais para a maioria dos brasileiros da época, como a incerteza do país, a miséria, a exploração, prostituição, a dor, o sofrimento e tantos outros (SANTANA, 2020, p. 74).

Segundo Santana, no trecho acima, as obras do Ciclo da Bahia do autor baiano apresentam a Bahia em sua dimensão regional, com suas peculiaridades culturais regionalistas, transformando-se em universais, pois trata dos dramas que se manifestam de forma comum a todo ser humano. Daí a importância da Literatura Humanista, como bem disse Lukács, em seu ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” dentro de sua coletânea, *Ensaio sobre Literatura*:

Ora, a *humanitas* – ou seja o estudo apaixonado da natureza humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literaturas sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza, mas, também, por defenderem apaixonadamente a inte-



A literatura, com Lukács, deve se apoiar nos ideais *Humanitas*. A arte autêntica tem como princípio o humanismo que se constitui na plasmação das particularidades humanas, fazendo-se humanas na relação conflitante contra as forças de opressão que as desumanizam. O reflexo estético da realidade é, bem entendido, o reflexo estético da humanidade, particularizado na vida dos personagens, se o referencial for a narrativa ou mesmo o drama. O ensaio do teórico húngaro, “A estética de Hegel”, é, também, exemplar, pois se referencia no argumento de que, no âmbito da transversalidade de luta de classes, não existe nada mais importante do que a luta contra a fragmentação ou, em termos estéticos, do que a luta do escritor contra a narração de personagens desacoplados do ser social, o que é o mesmo que dizer: desconectados da humanidade comum.

Nesse sentido, acreditamos que as obras amadianas estudadas nesta pesquisa cumpriram os requisitos da função estética realista humanista. Primeiro, o autor baiano estudou a natureza humana em sua essência através da sondagem psíquica dos seus personagens, revelando os seus sentimentos mais profundos: dramas, conflitos, dilemas, certezas e alegrias. Segundo, ele promoveu por meio de sua narrativa, a defesa incondicional do ser humano, sobretudo contra a alienação e a fragmentação desencadeada pela divisão social do trabalho.

Dessa maneira, a despeito das contradições sociais e políticas promovidas pelo sistema capitalista, no mundo ficcional amadiano, os seus personagens, sobretudo os protagonistas José Cordeiro, Baldo e Pedro Bala, foram preservados em sua integridade. Dentro da narrativa, eles viveram um ciclo de sofrimento, amadurecimento e ascensão e sob a lógica de um movimento dialético abandonaram os infortúnios, conservaram a experiência e o conhecimento adquiridos e ascenderam a um novo horizonte de perspectiva. No fim, eles venceram, mantiveram intacta a sua integridade física e mental e conservaram sua humanidade perante todas as ações destrutivas do sistema capitalista cruel e desumano.

Nesse contexto, acreditamos que os romances estudados nesta pesquisa cumpriram os requisitos da autêntica arte realista humanista, pois plasmaram o ser humano, em sua integridade e totalidade, defendendo-o, sempre, contra todas as tendências que o envilece.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner. **Jorge Amado: Política e Literatura** – Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

AMADO, Jorge. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

_____. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Capitães da areia**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O país do carnaval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Gabriela, Cravo e Canela**. 51. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.

_____. **A morte e a morte de Quincas berro D'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O Compadre de Ogum**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **O sumiço da santa**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

_____. **O cavaleiro da Esperança**: vida de Luís Carlos Prestes. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2011.

_____. **Tieta do agreste**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.



ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Presença da Literatura Brasileira**. Vol. 3. Modernismo. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

CARONE, Edgar. **A república nova (1930 - 1937)**. 6. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1974.

_____. **Revoluções do Brasil Contemporâneo**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COUTINHO, Afrânio. O modernismo na ficção. In.: **A Literatura no Brasil**. Vol. 5. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Carlos Nelson; NETO, José Paulo. Apresentação. In.: **Arte e Sociedade**: escritos estéticos 1932 -1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e Humanismo**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

DIAS, Fábio Alves dos Santos. **Do realismo burguês ao realismo socialista**: um estudo sobre a questão da herança cultural no pensamento de Lukács nos anos 30. 2014. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

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

_____. O Bildungsroman Proletário de Jorge Amado. In.: **Literatura e Sociedade**. Dossiê: Romance de formação – Caminhos e descaminhos do herói, São Paulo, vol. 23, nº 27. p. 175-195. jan/jun. 2018. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/148542/142179>. Acesso: 20 nov 2020.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. 1. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.



GOMES, João Carlos Teixeira. Da ideologia do pessimismo à ideologia da esperança. *In.*: **Jorge Amado: ensaios sobre o escritor**. Bahia: Edufba, 1982.

GORKI, Máximo; ZDANOV, A. A. **Literatura, filosofia e realismo**. México: Edição portuguesa feita de acordo com a Editora Grijalbo, s/d.

GORKI, Máximo. **A batalha da vida**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

_____. **A mãe**. 3. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HAMP TÉ BÂ, Amadou. “Cap. 8, Tradição viva”. *In.*: **História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

HATOUM, Milton. O carrossel das crianças. *In.*: **Posfácio de Capitães da areia**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Instituto Moreira Salles. A vida e a vida do menino grapiúna. *In.*: **CADERNOS DE Literatura Brasileira**, nº 3, 1997.

JÚNIOR, Caio Prado. **História econômica do Brasil**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1977.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2012.

LUCAS, Fábio. A Contribuição Amadiana ao Romance Social Brasileiro. *In.*: Antônio Fernando de Franceschi (org.). **CADERNOS DE Literatura Brasileira: Jorge Amado**. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 98-119.

LUKÁCS, Georg. Marx e o problema da decadência ideológica. *In.*: **Marx e Engels como historiadores da literatura**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. *In.*: **Marxismo e Teoria da Literatura**. Seleção e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

_____. Friedrich Engels, Teórico e Crítico da Literatura. *In.*: **Marxismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In.*: **Ensaaios sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. Tribuno do povo ou burocrata? *In.*: **Marx e Engels como historiadores da literatura**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Se trata del realismo. *In.*: **Problemas del Realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. Arte y verdad objetiva. *In.*: **Problemas del Realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo. *In.*: **Ensaaios sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. O particular como categoria central da estética. *In.*: **Introdução a uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. A fisionomia Intelectual dos Personagens Artísticos. *In.*: **Marxismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. Prefácio 1965. *In.*: **Marxismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. Prefácio à edição Húngara. *In.*: **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932 -1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. O romance como epopeia burguesa. *In.*: **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. A estética de Hegel. *In.*: **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Tendency ou Partisanship? *In.*: **Essays on Realism**. London: Lawrence and Wishart, 1980.



MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Sobre Literatura e arte**. 4. ed. Lisboa: Editora Estampa, 1974.

_____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **A sagrada família ou a crítica da crítica**. Contra Bruno Bauer e consortes. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro**. 3. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020.

OLIVEIRA, Jurema José de. Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa. *In.*: **Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários/ CaSePEL**, n. 2, dez, 2006. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006.

PEREZ, Renard. Jorge Amado: notícia biográfica. *In.*: **Jorge Amado, Povo e Terra**: 40 anos de Literatura. Editora Martins. São Paulo, s/a.

PONTES, Matheus de Mesquita. **Jorge Amado**: Entre engajamentos e a militância comunista (1929–1956). 2018. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2018.

PORTELLA, Eduardo: A fábula em cinco tempos. *In.*: **Jorge Amado, Povo e Terra**: 40 anos de Literatura. Editora Martins. São Paulo, s/a.

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

ROSSI, Luiz Gustavo de Freitas. As cores e os gêneros da revolução. *In.*: **Cadernos Pagu**. São Paulo, vol. 23, p.149–197, jul/dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/WT5mFwXzLBnR5vhCqBLMY7S/?lang=pt>. Acesso: nov 2020.

SANTANA, Geferson. Jorge Amado, o realismo socialista e o romance proletário: historiografia e crítica literária (1931–1937). **Revista Izquier-**



das, n. 49, p. 58 -78, 2020. Disponível em: http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2020/n49/arto4_58_78.pdf. Acesso: dez 2020.

SOARES, Luis Eustáquio. Os três axiomas da vanguarda realista. *In.*: **O realismo como vanguarda**. Org. Alda Maria de Jesus Correa; Luis Eustáquio Soares et ali. Vitória, Ed. Mil Fontes, 2020. p. 30-49. Disponível em: https://letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/livro_luis_eustaquio_et_al._realismo_como_vanguarda_2020.pdf. Acesso em: mar 2021.

SODRÉ, Néelson Werneck. O capitalismo no Brasil. *In.*: **Brasil: radiografia de um modelo**. Petrópolis, Vozes, 1975.

_____. **A história da burguesia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Introdução à revolução brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

SOUZA, Lícia Soares de. Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira. *In.*: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 46, p.79-103, jul/dez. 2015.

TÁTI, Miécio. Estilo e revolução no romance de Jorge Amado. *In.*: **Estudos e notas críticas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. Jorge Amado: vida e obra. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961. TOLSTÓI, Liev. Depois do baile. Editora Cosac Naify, 2014.

VIEIRA, Denise Adélia; SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Jorge Amado e o romance proletário. *In.*: **Revista Todas as Musas**, ano 04, n. 01. Jul/dez. 2012. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/07Denise_Terezinha.pdf. Acesso: mar 2020.



Este livro é resultado de tese de Doutorado escrita pelo pesquisador Fábio Henrique de Araújo Santos, desenvolvida e defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, com o título de "O ciclo da Bahia sob o enfoque do reflexo estético da realidade", em interface teórica sobretudo com o pensador húngaro, György Lukács, considerando: 1) uma interpretação multifocal, porque estética, histórica e sociológica, dos romances Cacau (1933), Jubiabá (1935) e Capitães da areia (1937), de Jorge Amado; 2) a adoção da teoria estética marxiana que parte do princípio conceitual de que a literatura (e a arte de modo geral) detém uma função gnosiológica própria, relacionada à representação das particularidades humanas no interior da totalidade do ser social de que são partes constituídas e constituintes; 3) uma análise da primeira metade da década de trinta do passado século como uma das mais instigantes da história do Brasil, razão de ser do surgimento de poetas como Carlos Drummond de Andrade, de escritores como Graciliano Ramos, de intérpretes do país como Caio Prado Junior, Nelson Werneck Sodré, Gilberto Freyre.

