

O ELEMENTO POPULAR NA OBRA DE JORGE AMADO

Jessica Cristina SALLASA

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano

Resumo: Pesquisa científica apoiada pelo CNPq/PIBIC de agosto de 2012 a julho de 2013, que se dedicou ao estudo dos quatro primeiros romances publicados de Jorge Amado: *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935). Com o intuito de obter sentidos para o termo “popular”, amplamente relacionado ao autor e às suas obras, tal investigação embasou-se em críticos contemporâneos e em críticas da década de trinta publicadas no *Boletim de Ariel*. Também foi utilizado o método de compreensão de obras apresentado por Umberto Eco nas conferências Norton de 1993, para abarcar, a partir de conceitos como o de *leitor-modelo*, por quem e como Jorge Amado era lido, e se esse *leitor-empírico* difere daquele que os seus romances, denominados às vezes como panfletários, buscavam.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Jorge Amado, popular.

1. OS ROMANCES E A CRÍTICA

1.1. O tempo da dúvida honesta¹: *O País do Carnaval*

A imagem mais difundida do romancista Jorge Amado na década de trinta é a de ter sido um escritor comunista que tentava elaborar romances proletários no Brasil. Mas como esse conceito surgiu somente após a publicação de *Cacau*, em 1933, seria um equívoco classificá-lo dessa forma em relação ao seu primeiro romance, *O País do Carnaval*, que foi publicado em 1931.

O estudo do *Boletim de Ariel*² apontou que a recepção do livro inaugural no momento da publicação foi positiva, tendo, quando muito, críticas referentes à pouca idade de Jorge Amado, que era acusado de pecar na estrutura dos romances por conta da sua inexperiência. Já em relação ao Comunismo, poucos artigos tratavam dele em 1931 e 1932, e entre esses, descrevia-se o seu desdobramento apenas fora do Brasil, o que nos

¹ Expressão utilizada por Luís Bueno no capítulo de Uma história do romance de 30 que trata dos primeiros romances da década de trinta, como *O País do Carnaval* (p. 103)

² Mensário crítico-bibliográfico de Letras, Artes e Ciências que foi lido de novembro de 1931 até janeiro de 1938.

permite depreender que nessa época o Comunismo não era uma ideologia discutida no meio literário como definidora de uma nova estrutura de romances.

Porém, alguns artigos do *Boletim de Ariel* despertaram atenção por tratarem da dúvida da população no início da década de trinta, chegando a trazer conselhos para os leitores, como a neutralidade aconselhada por Alberto Ramos: “o indivíduo [...] não pode existir na sociedade contemporânea, populista e sindicalista, comunista, bolchevista, libertária e igualitária, se não isolado e à margem”³, o que é contrário àquilo que Jorge Amado fez no seu primeiro romance, pois nele o grupo de intelectuais retratado passa toda a narrativa buscando um direcionamento que acabe com a dúvida existencial. No fim, um deles se torna comunista, mas sem muita convicção, e o outro fecha o romance convertendo-se ao catolicismo.

Dessa forma, como o Catolicismo e o Comunismo não são colocados como adversários no romance, não se pode dizer que seja um livro ideológico. Mas também não chega a ser desconexo à realidade do Brasil no início dos anos trinta. Jorge Amado retrata a sua época e, sobretudo, os intelectuais que sabiam que era necessária uma mudança após os anos de imobilização da geração anterior, mas que no meio de todos os movimentos ideológicos que afloravam naquele momento, não tinham uma resposta definitiva. Como os seus personagens, Jorge Amado ainda não sabe o que escolher, e, então, retrata a sua honesta dúvida nesse primeiro romance.

A hipótese da referência ao Comunismo não ser marcada em *O País do Carnaval* é também confirmada por Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*. O crítico expõe que o romance chegou a ser compreendido na década de trinta como um livro essencialmente católico, e nem citado como Comunista. Assim, levando em conta esse novo dado, algumas leituras do romance parecem não ter sido aquelas projetadas inicialmente pelo enredo, a de expressar jovens confusos como Jorge Amado, e nem aquela que ele vai buscar nos romances posteriores, a comunista.

1.2. Política e Literatura em *Cacau* e *Suor*⁴

1.2.1. O documento e a propaganda: *Cacau*

A partir de 1933, com a publicação de *Cacau* de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade e *Os Corumbas* de Amando Fontes, o ambiente literário passou

3 RAMOS, Alberto. “Homem de partido”. *Boletim de Ariel*. Ano II, N 1º, p. 7, out. 1932.

4 O título do livro de Alfredo de Almeida vem bem a calhar a esses dois livros que marcam o início da presença da ideologia comunista na obra de Jorge Amado.

a pensar em um novo estilo de romance, o romance proletário. O segundo livro de Jorge Amado suscitou críticas adversas por conta da escrita engajada que deixava entrever um estilo panfletário e mal-acabado de romance. Mas *Cacau* acabou sendo de fato o estopim para essa discussão, pois trazia uma nota de abertura bastante emblemática:

Tentei contar nesse 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?⁵

A pergunta de Jorge Amado serviu em larga escala para a publicidade do livro. Os críticos precisavam fornecer uma resposta, e para isso precisava-se discutir o que era o romance proletário. Mas, segundo Luís Bueno, essa discussão não foi aprofundada como poderia ter sido, pois em 1933 o romance proletário era ainda um gênero pouco conhecido e praticado no Brasil. Porém, em críticas referentes a *Cacau*, essa expressão esteve sempre presente e, talvez justamente pela falta de aprofundamento dos críticos, que também estavam se polarizando e já tinham preconceitos ideológicos, ela tenha provocado reações tão adversas.

As análises positivas realçam a apropriação da realidade no romance, uma realidade muitas vezes melodramática e carregada de sofrimentos e injustiças, que muitos brasileiros não conheciam e que, portanto, era importante o romancista apontar. Nessa linha de reflexão, têm-se críticas como a de Murilo Mendes⁶ que diz que mesmo com a mentalidade proletária ainda em formação no país, Jorge Amado consegue integrá-la ao romance, examinando a vida dos trabalhadores com uma ampla visão do problema. Assim, apesar de Murilo Mendes não se deter na questão do leitor, pode deduzir-se que, na falta de um público para influenciar, o proletário, *Cacau* ainda tinha sua importância, pois havia outro público para informar.

Esse problema aparece ilustrado no romance quando a filha do coronel dono da fazenda de cacau, Maria, escreve um artigo para o anuário contando sobre a vida dos trabalhadores da fazenda. Essa passagem mostra que o cotidiano nas fazendas de cacau é conhecido nas cidades por uma voz que não é a injustiçada:

... e são felizes no seu trabalho honesto. Divertem-se, tocam viola, amam, estimam os patrões, que são os seus pais e mestres. Adoram os patrões que em paga tratam bem aos seus trabalhadores, tratamento de pai para filho. Talvez por isso nada valem as pregações dos doutrinários de ideias exóticas, que aparecem pela fazenda...⁷

5 AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.4.

6 MENDES, M. (1933). “Nota sobre Cacau”. *Boletim de Ariel*. Ano II nº 12, p. 315.

7 *Idem*, *Ibidem*, p. 97.

Tal trecho é uma importante artimanha da estrutura de *Cacau* para denunciar esse descompasso, pois além de mostrar a situação dos trabalhadores, o narrador faz com que o leitor que acompanha a história se sinta revoltado com esse artigo enganoso de Maria. O leitor que viu o sofrimento de Sergipano passando fome, que presenciou a pobreza dos trabalhadores, o descaso que sofrem e até crianças comendo terra para aliviar a fome, revolta-se com esse artigo que informa uma mentira. E, então, tal leitor é convidado a fazer o que Umberto Eco chama de “passeio inferencial”⁸, ou seja, voltar-se para sua própria realidade e refletir se as informações que recebe são de fato verdadeiras. Uma eficiente maneira encontrada para alertar e informar, e que deixa subentendido que é o romance que diz a verdade sobre a vida desses trabalhadores, pois traz um narrador que também é trabalhador.

Voltando à crítica de Murilo Mendes, um problema que ele trata com muita convicção é o de que não se tinha no Brasil de 1933 uma “mentalidade proletária” para receber *Cacau*, o que faz surgir mais questões em torno da definição desse novo estilo de romance. Uma vez que um romance proletário procura influenciar uma população proletária, e no lançamento de *Cacau* essa população ainda não existia, é possível denominá-lo de fato como romance proletário?

A resposta para essa questão veio do próprio Jorge Amado muitos anos depois em uma entrevista a Alice Raillard. Ele diz que influenciado por esse tipo de literatura dos anos 20 que tinha grandes expoentes fora do Brasil, e influenciado também pela literatura soviética da primeira fase e pelos escritores americanos, ele realmente queria, com *Cacau*, escrever uma literatura que fosse ao encontro de sua opção pela esquerda, mas admite que isso foi uma pretensão da sua parte, pois o Brasil ainda estava começando a se industrializar e ainda não possuía uma classe operária. Mas ele também defende o ponto já analisado por Mendes: “o que havia era o trabalhador manual, e, nesse ponto, a descrição da vida dos trabalhadores é o que torna *Cacau* muito real”⁹.

Porém, mesmo com essa opinião do autor décadas depois da publicação de *Cacau* em 1933, o romance recebeu mais respostas positivas à pergunta da nota inicial do livro do que negativas. E ainda *Cacau* acabou se tornando um exemplo do que era um “romance proletário”, pois até os críticos que apontavam as falhas do livro, as consideravam como exemplos do gênero.

8 Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, Umberto Eco explica que, muitas vezes, o livro traz artimanhas, como a diminuição do tempo de narração, para que o leitor saia do romance e procure na sua experiência referências para continuar lendo a história, como por exemplo, o seu conhecimento de outra história (p.56). Assim, a pesquisa supõe que esse trecho possa ser uma dessas artimanhas para a reflexão.

9 RAILLARD, A. (1992). *Conversando com Jorge Amado*. Record, RJ, p.55.

Nas críticas contrárias ao romance na década de trinta, as simplificações receberam grande destaque como resultado da falta, justamente, de realidade. Para muitos críticos, Jorge Amado distorcia as situações em prol dos seus preceitos políticos e mostrava um mundo sem complexidade. O principal argumento de Octávio de Faria¹⁰ para defender a falta de realismo de *Cacau* é o maniqueísmo, pois Jorge Amado deixava de julgar que havia bons “de um lado e de outro da barricada” para pregar a revolta dos explorados.

Críticos atuais como Luís Bueno e Eduardo de Assis Duarte também discorrem sobre a prática maniqueísta em *Cacau*. Mas, enquanto Assis Duarte concorda com as críticas da época da publicação e julga as simplificações como fraquezas da obra – pois, em sua percepção, personagens mais complexos e contraditórios deixariam o romance mais realista e, assim, auxiliariam Amado a cumprir o seu ideal – Luís Bueno propõe uma visão mais ampla do assunto, ao defender que o maniqueísmo foi inserido conscientemente pelo autor, que precisava de tipos e estereótipos para fixar sua mensagem de forma mais eficiente, pois antes de ser documento, um romance pautado na verossimilhança, *Cacau* é panfleto, ou seja, tem a intenção de influenciar alguém a algo, que, no caso desse romance, é à revolta social.

Partindo para a obra, os personagens-tipo são constantes nos livros de Jorge Amado ao falar dos ricos, que são gordos e dos pobres, magros. Esse retrato já tinha aparecido no *O País do Carnaval*, e reaparece em *Cacau* no tio de Sergipano, que com “a sua barriga cultivada, a sua roupa de brim e aqueles seus olhos pequenos e perversos”¹¹ roubou a fábrica da família de Sergipano.

O garoto, então, de origem burguesa, acaba indo trabalhar nas fazendas de cacau em Ilhéus, e lá continua o maniqueísmo que vai reaparecer no personagem Mané Frajelo, um apelido do coronel posto na cidade e que “pegou”, pois era “um flagelo, de fato, aquele homem gordo, de setenta anos, que falava com uma voz arrastada e vestia miseravelmente”¹². O próprio narrador explica, “a barriga é o índice da prosperidade”, na qual à proporção que se enriquece, ela se avoluma; ao contrário da barriga dos pobres que só comem carne-seca, quando comem.

O maniqueísmo também aparece na crueldade dos ricos, e verbalizado por Maria: “Vocês também odeiam a gente sem saber se há bons e maus”¹³. Uma pergunta que o narrador-personagem não responde, e continua a narrar o romance da mesma forma que narrava antes dessa cena, na qual em cada drama, existe um rico gordo culpado.

10 FARIA, Octávio de. “Jorge Amado e Amando Fontes”. Boletim de Ariel. Ano III nº 1, pp. 7-8, out. 1933.

11 AMADO, op. cit., p.8.

12 Idem, Ibidem, p.10.

13 Idem, Ibidem, p.93.

Assim, faz sentido Luís Bueno defender o maniqueísmo como uma estratégia narrativa para um fim político. Jorge Amado estava consciente do que fazia, pois, nas palavras de Manuel Bandeira¹⁴, mais do que ninguém o autor baiano sabia que a vida não era simples assim. E como consequência dessa escolha do autor, que opta pela propaganda ao documento, tem-se a predominância da retórica, e não da verossimilhança:

Se a figura de Honório, a maldade dos ricos, e a absoluta falta de religião da população mais pobre fogem do documento, é porque documentar a realidade não é o grande objetivo do romance, mas apenas uma forma de enfatizar a propaganda política¹⁵

E a simplificação e a superficialidade psicológica que, na época em que o romance foi publicado, receberam tantas críticas negativas atribuídas à pouca intimidade do autor com a ficção, e ao seu engajamento com a esquerda, que o fazia se preocupar em passar a mensagem e esquecer-se de questões de composição¹⁶, são vistas por Luís Bueno como intencionais, pois a caricatura auxilia o leitor a compreender o recado sobre as injustiças da “elite voraz” e das suas estruturas, como o catolicismo, apresentado nesse romance como um mal a ser combatido.

Assis Duarte difere dessa opinião ao analisar em *Cacau* uma tensão entre propaganda e documento, esse último que pode ser compreendido como o relato e a crítica social. Uma tensão que acaba sendo vencida pela propaganda, que é o direcionamento a uma posição, e pode ser exemplificado quando, no final do romance, o personagem Sergipano deixa a fazenda de cacau e parte “para a luta de coração limpo e feliz”¹⁷, reforçando uma possível incitação à revolta. Mas o seu argumento é desfavorecido por Bueno que defende que a tensão analisada não existe, pois antes a crítica social auxilia a reforçar a propaganda e não a contradizê-la, além de que, se o conflito existisse, não faria sentido, então, a crítica de Assis Duarte à inverossimilhança do maniqueísmo.

Assim, Luís Bueno acrescenta às críticas de *Cacau* o não buscar tirar conclusões pela opção ideológica do autor, que faziam o romance ser considerado fraco pelas simplificações ou pura expressão da realidade, dependendo também da posição ideológica do crítico. Também não toma o caminho de Assis Duarte, o de valorizar a obra admitindo algumas restrições. A sua atitude é mais ampla: Se *Cacau* é um livro explícito, sem

14 Manuel Bandeira, "Impressões Literárias", op. cit., p.1195. In: BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: EDUSP, 2006, p.177.

15 BUENO, L. (2006). Uma história do romance de 30. EDUSP, SP, p.179.

16 João Luiz Lafeté é um dos críticos atuais que afirmam que os romances de trinta são os da "literatura na revolução", pois o projeto ideológico se sobreposto ao estético; o oposto ao que ocorreu no Modernismo, "a revolução na literatura".

17 AMADO, op. cit., p.130.

mistérios e dificuldades, e se a consciência criadora caminha para um fim específico, é necessário saber qual é esse projeto e se foi atendido.

Mas antes vamos destacar outra consideração acerca das discussões envoltas da nota de abertura. Ao sugerir que o romance proletário deveria dar destaque às massas e induzir o povo à revolta¹⁸, tal estilo de romance, do qual *Cacau* é um dos principais expoentes, deveria também ir além do retrato de dramas coletivos, e mostrar a rebeldia e o rompimento com a moral burguesa, rompendo assim, também, com o tradicional romance burguês.

Em 1933, ao escrever no *Boletim de Ariel* sobre o romance *Os Corumbas* de Amando Fontes, Jorge Amado tenta diferenciar o romance proletário do burguês, apontando a sua crença, ainda latente na época, pelo romance proletário. Nesse artigo, o autor tenta defini-lo e até esquematizar um projeto literário para este:

A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta, é mais crônica e panfleto¹⁹

Essa crítica que mostra o desejo de eliminar do romance tudo o que seja burguês – o herói, o enredo e a moralidade – começa a ser ilustrada em *Cacau*, que teve sua pornografia reprimida, a ponto do livro ter a venda impedida temporariamente no ano da publicação. Mas se entre as autoridades e os críticos essa especificidade não foi bem recebida, entre o leitor popular foi, pois *Cacau* teve a primeira edição de dois mil exemplares esgotada em quarenta dias, e a segunda edição, que saiu após a proibição, com três mil exemplares vendidos com a mesma rapidez. Assim, *Cacau* foi um livro amplamente lido, pelos críticos, graças à nota de abertura, e pelo público, pelo seu diferencial que foi divulgado pela apreensão temporária, o que o próprio Jorge admite a Raillard: “Evidentemente, por ter ficado proibido algumas semanas, atraiu leitores”²⁰.

Assim, o segundo livro, que foi o estopim do romance proletário, e gerou tantas discussões acerca da inverossimilhança e das cenas “cruas”, quanto outras críticas entusiastas por ser “um grito de alarme às mazelas da população”²¹, encontrou o seu *leitor-modelo*²² em Luís Bueno, que compreendeu o projeto maior que fazia do livro mais panfleto proletário do que documento.

18 Segundo Luís Bueno, na discussão que se graças à pergunta de abertura de *Cacau*, ficou-se sugerido que o romance proletário deveria ter um engajamento direto, retratando a revolta das massas.

19 AMADO, Jorge. “P.S.”. *Boletim de Ariel*, ago. 1933 (II,11) p.292.

20 RAILLARD, op. cit., p.100.

21 REIS, V. de Miranda. “Suor e a Crítica”. *Boletim de Ariel*. Ano III nº 11, p. 286, ago. 1934.

22 Termo utilizado por Umberto Eco para referir-se ao leitor crítico que lê a obra da maneira como ela deseja ser lida. Na segunda parte do artigo essa expressão será melhor desenvolvida.

Mas Bueno é também um crítico exigente, que localiza o ponto de quebra desse romance-propaganda: o narrador de *Cacau*, que é de origem burguesa e que, mesmo tornando-se trabalhador nas fazendas de cacau, encontra dificuldades em se ver como tal, é uma contradição que o romance não consegue resolver. A escolha pelo narrador-personagem de origem burguesa, mostra a preocupação do autor com a verossimilhança, pois um proletário não poderia escrever um livro e nem um intelectual falar sobre um assunto que não conhecia. Mas é uma aproximação idealista o comportamento impenetrável do narrador que, assim como Jorge Amado, é um intelectual que procura retratar um meio que não conhece.

Portanto, apesar de *Cacau* possuir os “tipos” e a má-construção apontada por críticos da década de trinta, apesar de ter a crítica ao capitalismo e contrapor os valores da burguesia, como define Assis Duarte, e incitar à revolta, proposta por Luís Bueno; ou seja, apesar de possuir todas as definições de romance proletário, ainda não pode ser chamado assim, pois a voz narrativa ainda não conquistou sua legitimidade e o intelectual escritor ainda não sabe a maneira certa de retratar o popular. Mas como identificou Luís Bueno, a estrutura desse romance já deseja um leitor específico, e, para tanto, testa métodos exclusivos.

1.2.2. A falta de enredo e de herói: *Suor*

No terceiro livro do autor, *Suor*, a questão de contar sobre um meio que não conhece será resolvida, pois Jorge Amado viveu de fato no número 68 da Ladeira do Pelourinho e viu aqueles dramas de perto na sua adolescência pelas ruas de Salvador. Resolve então, abandonar o narrador em primeira pessoa que dava a *Cacau* um tom testemunhal, e admitir o narrador em terceira pessoa, onipresente, que já possui legitimidade e dispensa a preocupação de ter que aproximar os universos do intelectual ao do proletário.

Outra mudança pela qual passa o romance proletário de Jorge Amado é que a falta de herói anunciada no artigo sobre o romance *Os Corumbas* de Amando Fontes vem aqui se concretizar. O número 68 da Ladeira do Pelourinho abriga mais ou menos 600 habitantes separados em “quartinhos”. Existem as lavadeiras que dividem o quintal com os animais e flagelados. Há também os companheiros dessas mulheres, que saem para trabalhar sem saber se vão voltar para casa, pois os portos e as construções são perigosos e os empregados não têm auxílio quando machucados, ou as famílias, quando mortos. Existe também o caso da irmã que se prostitui para que as outras irmãs tenham o que comer. O drama da costureira que vai perdendo os movimentos. A tuberculosa, a surda-e-muda e o Cabaça, o mendigo que dorme na escada do prédio.

Esses personagens vão sendo apresentados um de cada vez e todos trazem marcas da crueldade do capitalismo e o descaso dos outros pela situação que vivem. O romance

possui as mesmas simplificações e exageros que vimos no estudo da obra anterior, mas é justamente o maniqueísmo que conecta todas as histórias desconexas que são apresentadas. Os padrões são ruins e aproveitadores e todos os moradores do 68 possuem um drama particular que se liga ao dos outros por ser resultado da estrutura social e da exploração do capitalismo. As histórias contadas são diretas, sem floreios e com o intento de propaganda. Um drama que aparece nas obras de Jorge Amado desde *O País do Carnaval* é o da prostituta, que nesse romance é representado por Dulce:

Acabando de arrumar a mala, Dulce pensava que, com ela, as coisas se tinham passado de modo muito diverso. Nem sempre arranjava homem, estava atrasada no pagamento e se preparava para a mudança. Descia de uma vez duas ladeiras, a do Pelourinho e a do Tabuão, onde ficava a sua nova casa. A Ladeira do tabuão era a última etapa. Dali, ou o necrotério ou o hospital²³.

A menina não tem ainda vinte anos e já está fadada à morte, pois até para ser prostituta o seu corpo já não presta. E então, o leitor que aprendeu junto com Sergipano o sofrimento das fazendas de cacau, agora se revolta com as descrições feitas pelo narrador. E esses personagens desconexos vão sendo ligados também pelo espaço comum, que é o 68, e pela continuidade temporal linear, dois elementos apontados por Luís Bueno.

Mas é de fato a situação de classe que os une. Os personagens passam por situações revoltantes e seguem conformados durante toda a narrativa, até que a atribuição injusta de uma multa faz com que a ligação desses personagens de um romance sem herói seja identificada: “Admirava que em meio àquela imensidade de gente, a mais diversa, de raças diferentes, sem outro traço de ligação que a escada do 68, não se ouvisse uma voz discordante, uma voz que apoiasse o proprietário”²⁴. Não existe a identidade de raça, porque o “68” é uma mistura de negros, judeus, italianos, brancos, amarelos e mulatos, mas é descoberta a identidade de classe que faz com que aquelas pessoas dispersas e frágeis se tornem fortes quando unidas.

Em *Suor*, no movimento dos personagens unirem-se em prol da mesma causa, transformam-se em heróis, e Jorge Amado faz de fato um romance coletivo, sem herói unificador, mas com personagens igualmente importantes para a trama. Também esses personagens são heróis ao trocarem o seu bem particular pelo coletivo, como Linda, a menina que lia romances e passava o dia sonhando com o seu casamento, mas que sofre uma transformação e encerra *Suor* abdicando o seu futuro para ser uma agitadora.

Cumprindo ainda os seus ideais de romance proletário, Jorge Amado retira também do romance o enredo. Como disse Eduardo de Assis Duarte, *Suor* é um livro composto

23 AMADO, Jorge. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p.109.

24 Idem, *Ibidem*, p.162.

pela junção de dramas comuns no cotidiano popular. E esse excesso de relatos e falta de ação fornece continuidade por um processo que Aderbal Jurema explicou: “servindo de uma técnica completamente nova na nossa literatura. Técnica nossa conhecida através do cinema de King Vidor, em *Turbilhão da Metrópole*. Os tipos de *Suor* surgem um a um e entram em contato com o leitor naturalmente, em ocasião própria”²⁵. É como se Jorge fosse um “câmera-man” que estivesse sentado na escada do 68, lugar que dá unidade ao desenrolar dos acontecimentos, pois todos os moradores passam por ali, e dali se vê cada “quartinho”.

Dessa forma, com a supressão do herói e do enredo, *Suor* é, segundo Eduardo de Assis, o panfleto mais forte feito por Jorge Amado, pois representa o todo de uma classe, além de ser um livro que não desvia da mensagem, como tinha ocorrido na estrutura e enredo de *Cacau*, com o romance de Sergipano e Maria.

Mas para Luís Bueno, a intenção de montar um romance sem herói é perdida ao fazer de todos os personagens juntos o herói do romance, pois Jorge Amado os faz idealizados. Os personagens são, apesar da sujeira e da miséria, pessoas boas, que se auxiliam, que reconquistam sua dignidade, são fortes, inteligentes e que lutam por um bem coletivo. Além de Linda, o personagem Cabaça é um exemplo de dignidade e inteligência independentemente da condição social. Cabaça fora um condutor de bonde que ferira o pé num ferro, o que lhe deu uma moléstia que o obrigava a mendigar. Mas mesmo dormindo na escada do prédio e mendigando o dia todo pelas ruas, ele aparece em cenas lendo jornais e é respeitado por todos os moradores do 68:

O mendigo deu boa noite à negra, se arrastou até debaixo da lâmpada da casa fronteira e começou a ler o jornal. Deixou a parte de política, que não o interessava. Leu uns telegramas do Rio e o noticiário policial. [...]

Um mulato perguntou:

– Muita notícia?

– Quase nada. Uma greve dos operários da companhia de bondes do Rio.

– Era o que se precisava fazer na Bahia...

–Se era...! Partir a cara desses filhos da puta desses americanos²⁶.

Esses personagens constituídos por características nobres, e que reforçam a crítica social, geraram discussões acerca das idealizações que dão ao livro um caráter romântico. Árduo defensor, Miranda Reis começou o seu artigo “*Suor* e a crítica” de forma questionadora: “Então, só porque há ali tipos românticos, sentimentais ou visionários, é lícito concluir sobre o pieguismo do romance?”²⁷. E conclui: “São as camadas sociais

25 JUREMA, Aderbal. “O novo Livro de Jorge Amado”. Boletim de Ariel. Ano III nº 12, p.331, set. 1934.

26 AMADO, op. cit., p.41.

27 REIS, V. de Miranda. “Suor e a Crítica”. Boletim de Ariel. Ano III nº 11, p. 286, ago. 1934.

pobres que [...] constituem o maior contingente da vida real. O Sr. Jorge Amado pinta-nos essa vida. Mau gosto? Quem já ousou dizer que o especialista da sífilis, da tuberculose gosta de tais moléstias?”. Um artigo que parece defender que *Suor* não é melodrama, pois todos os trabalhadores são de fato mártires e merecem ser idealizados sem prejudicar o romance como um todo.

Assim, entre as críticas que também *Cacau* recebeu de corrupção excessiva, excesso de miséria e cosmopolitismo, *Suor* recebeu outras que atribuíam ao livro um caráter naturalista por conta da descrição que chegava ao escatológico. Mas o diferencial é que houve também uma crítica negativa quanto a algo que não estava previsto no romance: um caráter romântico, lírico e idealizador na descrição dos personagens operários, tornando-os heróis.

1.3. *Íliada negra: Jubiabá*²⁸

A pretensão de Jorge Amado em fazer um romance proletário em um país de capitalismo tardio como o Brasil do início da década de trinta gerou discussões em torno do termo, mas nenhum consenso. Até o autor expressou a sua opinião no artigo *Os Corumbas*, de 1933, e essa se aplicou perfeitamente a *Suor*, um romance sem herói e sem enredo, mas, em 1935, o romance *Jubiabá* rompeu com o antigo modelo de romance proletário de Amado e mostrou outro caminho para a literatura engajada.

Em *Jubiabá*, o autor aboliu o movimento de grupos individuais idealizados – prostitutas, mendigos, trabalhadores – que conferiam grandeza aos explorados e resgatou o herói que centraliza o enredo. Esse herói é Antônio Balduino, que o leitor conhece quando ainda garoto e acompanha-o no decorrer das suas aventuras.

Com o herói, o enredo se estrutura melhor e fica mais complexo, o que percebemos logo no início do romance quando o primeiro contato que temos é com o adulto Antônio Balduino que é lutador de boxe e está naquele momento lutando com um alemão. Esse primeiro capítulo é importante, pois assim como apontou Luís Bueno, já aponta a centralização do povo no herói: “A multidão levantou como se fora uma só pessoa”²⁹, que se mostra um movimento contrário ao de *Suor* quando, na ocasião da manifestação, todo o 68 “descera as escadas como um só homem”³⁰. Nesse romance, não será mais a junção do povo que mostrará a situação individual de cada um, é Antônio

28 Maneira como Oswald de Andrade denomina o romance *Jubiabá* em "Fraternidade de Jorge Amado". Ponta de Lança, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

29 AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1971, p.8.

30 AMADO, op. cit., p.163.

Balduíno que, pela sua história e suas experiências apontará o coletivo. Os dramas só entram na história se o herói os presenciou, nunca avulsos.

Nesse capítulo, Balduíno vence o seu adversário e no capítulo seguinte, o enredo volta ao tempo da história³¹ para contar a infância daquele lutador negro. Morador do Morro do Capa Negro, vive apenas com a sua tia Luísa ainda com oito anos. Nessa idade, já chefiava as “quadrilhas de molecotes que vagabundavam pelo Morro”³², mas à noite, nada o fazia perder a visualização romântica das luzes da cidade se acendendo. Também entre a vida de bagunça e capoeira, tinha o que aprendia das histórias, músicas e ABCs populares contados no morro, e o ensinamento maior que esses lhe davam era o exemplo daqueles que se revoltaram, como Zumbi dos Palmares. O menino entendia a mensagem e já sabia que não queria ser escravo do trabalho, queria ter a liberdade de Pai Jubiabá ou do malandro Zé Camarão.

Poucos anos depois a tia Luísa morre e Balduíno é levado para ser criado pela família do comendador. Lá, ele conhece a filha do seu benfeitor, Lindinalva, com quem ficará encantado, pois para ele “que estava acostumado com as negrinhas sujas do morro, achou Lindinalva parecida com as figuras das folhinhas que seu Lourenço distribuía entre os fregueses pelo Natal”³³. Mas mesmo com Lindinalva, Balduíno sente falta da sua liberdade do morro, lá ele precisa ir à escola, não fumar e até é convidado para trabalhar na casa comercial do comendador, mas não chega a ir, porque antes foge da casa depois da surra que levou por causa de mais uma das intrigas de Amélia, a cozinheira:

- Esse negro é safado que faz medo. Quando dona Lindinalva ia tomar banho ele espiava pelo buraco da fechadura...

Lindinalva saiu chorando. Balduíno quis dizer que era mentira, mas como estavam acreditando em Amélia não disse nada. Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido, o corpo todo doendo. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava passou a odiá-los e com eles a todos os brancos³⁴.

Assim, com quinze anos, Balduíno vai morar nas ruas com outros moleques que chefia. O capítulo chamado “mendigo” reflete na narração os pensamentos do menino ingênuo que não julga mendigar um sofrimento, pelo contrário, ele tem liberdade, é “o

31 Segundo Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Boques da Ficção*, o tempo da História é aquele com a sequência lógica das ações ordenadas temporariamente, e o tempo do Enredo é o tempo da história como ela é apresentada a leitores, nesse caso, com a história do adulto antes da do menino Balduíno.

32 Idem, *Ibidem*, p.11.

33 Idem, *Ibidem*, p.40.

34 Idem, *Ibidem*, p.47.

35 Idem, *Ibidem*, p.48.

imperador da cidade negra da Bahia”³⁵, e livre, “vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la”. Mas o grupo vai aos poucos se dispersando e Antônio Balduino volta para o Morro para malandrear com Zé Camarão.

Quando mendigo de rua, Balduino conservava as características de herói épico ao se preservar solidário com os seus amigos e não admitir roubos quando desnecessários. E esse personagem parece de fato saído de um ABC quando, ao fazer sambas no morro, eles são tão bons que um poeta os compra e eles se tornam o maior sucesso daquele carnaval. Da vida lírica de mendigo, ele passa a ser um homem de grande talento, embora não saibam que sejam dele os sambas³⁶, e ao longo de toda a narrativa, as suas qualidades quase excepcionais são destacadas, como quando ele se torna um dos maiores boxeadores do Brasil, quase sem querer, descoberto em uma briga de rua.

Afinal, é a entrada do herói na carreira de boxeador que marca, para Luís Bueno, um momento decisivo na formação do herói proletário que Balduino vai se tornar. O boxe é a primeira profissão do negro, ainda que bastante próxima da vida de malandro, pois Baldo é diferenciado no tatame graças às suas experiências de rua e ao seu “gingado” da capoeira. Na verdade, Luís Bueno considera como um período de transição do malandro ao revolucionário, pois, com o fim da carreira, há a integração efetiva do personagem à vida de trabalhador.

Baldo toma um porre antes de uma luta importante, pois “nos jornais que anunciavam a sua luta com o peruano Miguez, Antônio Balduino leu a notícia do noivado de Lindinalva”. A filha do comendador nunca deixou de estar nos pensamentos do personagem que via em todos os seus amores, apenas ela. Por esse motivo, para Lúcia Miguel Pereira³⁷, *Jubiabá* possui um ambiente romântico típico de romances épicos, no qual Balduino é o herói medieval que não se esquece da sua dama longínqua, Lindinalva.

Quando ele perde a luta, perde também a sua liberdade ao ser desmoralizado. A Bahia o sufoca e ele deixa de ser o imperador da cidade que fora quando mendigo. Então, o personagem procura o caminho do mar, que o leva às plantações de fumo, a descobrir a exploração das mulheres nas fábricas, a adquirir novas experiências, a ver como é a vida dos trabalhadores sem mulheres e a ser fugitivo em um episódio que traz todo um ar de aventuras. Baldo fica preso na capoeira porque estão o cercando por ter dado uma punhalada em Zequinha em uma disputa a uma menina de doze anos:

E quem sabe não contarão aos filhos e aos amigos a história do Antonio Balduino, que foi mendigo, *boxeur*, fazedor de sambas, desordeiro que matou um homem por causa de uma menina, e que morreu na frente de vinte, mas se defendendo?³⁸.

36 Quando se torna um famoso boxeador, fazem uma biografia sua que mostra que os sambas do poeta Anísio Pereira são de Baldo, o negro.

37 PEREIRA, Lúcia Miguel. “Jubiabá”. Boletim de Ariel. Ano V nº 2, pp. 29-30, nov. 1935.

38 Idem, *Ibidem*, p.136.

Mas ele não morreu, passou fome, sede e devaneios cercado na capoeira, mas, quando os outros trabalhadores estavam distraídos, ele saiu com punhal na mão e os assustou. Essa é mais uma de suas façanhas que podem entrar para o seu ABC quando o fizerem. Por isso Eduardo de Assis Duarte, ao analisar *Jubiabá*, identifica que além do personagem vindo do povo, o romance também possui uma mistura de estruturas de grande aceite popular, como o cordel que traz um procedimento de façanhas e do folhetim, a narrativa burguesa que constrói o romance de aprendizagem, caracterizada pelo ritmo ágil, repetições, coincidências, exageros, mudanças bruscas de destino e maniqueísmo.

São extensas as identificações do livro com inúmeros gêneros, e lá em 1935 já se pensava nessa complexidade de *Jubiabá*. Dante Costa³⁹ publicou um artigo no *Boletim de Ariel* dizendo que o gênero épico do romance visto por Lúcia Miguel Pereira era complementado pelo cômico, pelo trágico e por todos os outros pelos quais o espírito humano pode se manifestar.

O Gordo é o amigo de Balduino que o acompanha em quase todas as aventuras e que é uma das principais marcas cômicas do enredo. Se Lúcia Miguel Pereira tinha identificado em Lindinalva a dama longínqua desse moderno dom-quixote que luta contra a miséria, o Gordo poderia ser o fiel e atrapalhado companheiro Sancho Pança. São cômicas as cenas do livro que o trazem, geralmente por causa do seu comportamento ingênuo de sempre estar rezando, que contrasta com a aspereza das situações retratadas:

Já curti fome dura. Uma noite nem comida pro mais pequeno que era aquela – mostra uma mulatinha de cinco anos – não tinha. Deus se esqueceu dos pobres...

A mulher apareceu na porta do fundo e cuspiu uma saliva escura:

- Não diga besteira homem. Deus castiga...

O rapaz da porta fala:

- Mas no meu coração eu não acredito também. Só da boca para fora. Quer saber? Pois o alemão cachorro tá dando em cima da Mariinha... Fala que melhora ela... Onde tá Deus?

O Gordo reza em voz baixa. Pede a Deus que não deixe o alemão levar Mariinha e que não faça faltar comida na mesa do canoeiro⁴⁰.

O Gordo com a sua ingenuidade é que deixa grande parte do romance cômico. Porém, é pela mesma ingenuidade que ele é também a maior marca trágica do livro. Quando no meio da greve, um tiro atinge uma menina negra, é ele que pega o cadáver e sai gritando pela rua: “- Onde é que está Deus? Quê Deus...”⁴¹, e termina o romance louco.

Luís Bueno também cita um ambiente mítico do livro que se destaca nas cenas com o mar e com a figura de Maria Clara, a esposa do saveiro que aparece “em pé no saveiro

39 COSTA, Dante. “O romance *Jubiabá*”. *Boletim de Ariel*. Ano V nº3, p. 71, dez. 1935.

40 AMADO, op. cit., p.116.

41 Idem, *Ibidem*, p.237.

que se inclina, o vestido levantado pelo vento, os cabelos voando [...] O Gordo pensa que é um anjo da guarda e quer rezar uma oração⁴². Mas para Balduino, ela é amante e inimiga do mar, ela cheira a mar e aparece para cantar uma canção que ajuda o vento a levar o saveiro, fazendo o “O Viajante sem Porto” correr em louca carreira com o Mestre Manuel de olhos fechados.

O enredo continua com Baldo conhecendo outras histórias no trem que pega para fugir das fazendas de fumo, e se tornando um artista de circo, “Baldo - O gigante negro⁴³”. Ao terminar mais essa façanha, e ter adquirido tantos conhecimentos sobre a vida das pessoas que foram aparecendo na sua trajetória, Baldo volta para a Bahia e descobre que Lindinalva é agora a prostituta Sardenta. E nesse ponto Eduardo de Assis aponta ser o maior maniqueísmo do livro: enquanto o órfão negrinho vai realizando façanhas, a filha do comendador cai na desgraça depois da morte dos pais e da perda da herança. Após se entregar ao noivo, ela é abandonada grávida e se torna prostituta para sustentar o filho.

Antônio Balduino toma a iniciativa de ir possuí-la agora que pode, mas ao chegar lá a encontra agonizando em uma cama, e o herói mostra novamente a sua nobreza de caráter ao prometer cuidar do seu filho e ao se jogar “nos pés da cama como um negro escravo”⁴⁴. É também o momento em que a dor mais aparece revestida de lirismo, pois Baldo quer que o caixão seja branco, pois só ele a teve no corpo de todas as mulheres com que dormiu, e até o Gordo fica espantado com o caixão de uma prostituta branco.

Após essa cena, entramos em um momento muito discutido do romance, pois Balduino começa a trabalhar como estivador no porto, um fato que levou muitos críticos a atribuírem que foi a responsabilidade de ter que criar o filho de Lindinalva o motivo sentimental para ele entrar de vez no universo de trabalho e se tornar o revolucionário que aparece no final do livro. Mas Luís Bueno discorda da análise que julga a criança como o único motivo desse dilema, pois como apresentamos, todas as experiências contribuíram para formar esse herói, que, após o boxe, sai para trabalhar fora da Bahia, ainda que em profissões livres, e tem contato com experiências que vão o modificando.

Em uma linha de reflexão próxima, Lúcia Miguel Pereira aponta que é justamente a liberdade da malandragem que permite ao personagem tomar consciência de classe e ter aparelhamento para a revolta, pois diferente dos personagens de *Cacau* e *Suor*, Baldo desde pequeno busca a liberdade que para ele só é possível na malandragem, mas que vai mudar quando passa a entender o sentido da greve:

42 Idem, *Ibidem*, p.109.

43 Idem, *Ibidem*, p.149.

44 Idem, *Ibidem*, p.214.

Ele julgara que a luta, aprendida nos ABC lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos. Agora o negro Antonio Balduino sabe. É por isso que vai tão sorridente, porque na greve recuperou a sua gargalhada de animal livre⁴⁵.

Por isso a passagem do malandro a agitador não é forçada para esses críticos, pois a estrutura do romance vinha preparando essa evolução desde as primeiras páginas, ao mostrar o menino Balduino com alma indomável de aventureiro, que nunca será o proletário típico, e que luta contra a exploração além da luta de classes. Assim, é o único personagem dos romances amadianos, para a Lúcia Miguel Pereira, que é fiel à sua realidade e não preso ao parâmetro político do autor.

Até porque, como citou Eduardo de Assis Duarte, o leitor não acompanha o trabalho de Balduino e nem a sua relação com o menino, esses dois casos estão na narrativa como um pano de fundo para a participação na greve. Por isso a criança marca o início do trabalhador e grevista Balduino, é o motivo final para essa transformação, mas não é a razão única de ser, pois o malandro já vinha se transformando pelas ações, ainda que não acompanhássemos a sua mudança interior.

Por fim, é importante falarmos que o fato de Balduino ser negro é para Assis Duarte uma apropriação marxista da negritude que o transforma no primeiro herói negro da literatura brasileira, pois, no decorrer da sua *iliada negra*, o personagem mostra ter a esperteza para modificar o seu destino e potencializar uma ação redentora que outros personagens não conseguiram, isso em uma mistura de estilos e estruturas já consagradas na literatura.

2. O ELEMENTO POPULAR QUE DEFINE UM LEITOR-MODELO

2.1. Leitor-modelo

Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*⁴⁶, Umberto Eco fornece uma maneira bastante interessante de pesquisar um romance. O crítico parte de análises como a de que existe uma leitura que o texto projeta e um leitor que o texto busca direcionar a algo. Sendo assim, o conceito de *leitor-modelo* seria o leitor ideal para determinado texto, ou seja, um leitor-empírico que foi além do entretenimento e leu a obra como ela

45 Idem, *Ibidem*, p.247.

46 Trata-se da publicação da sua apresentação nas Conferências Charles Eliot Norton Lectures realizadas na universidade de Harvard, em Cambridge.

desejava ser lida. Essa leitura mais aprofundada que é fornecida pelo estilo, pelo narrador, pelas estratégias narrativas e interpolações do romance, foi a que este trabalho procurou realizar conscientemente para descobrir se as obras de Jorge Amado tinham o seu sentido compreendido e um público ideal que as lia.

Primeiramente, a nota de abertura de *Cacau* nos deixa claro que o autor-modelo⁴⁷ buscava escrever para uma população proletária, que não existia no Brasil do início da década de trinta. Porém, é importante entendermos como esse leitor é projetado nos três romances estudados e se é possível praticar essa leitura mais elaborada sem ser o público alvo, os proletários.

O direcionamento ao público proletário é destacado em partes em que os narradores chegam a ensinar que a revolução é a única maneira de resolver os problemas sociais, como nessa fala de *Suor*: “- Melhorar! Isso lá melhora! Só quando vier a revolução!”⁴⁸. Mas também em outros momentos, mais do que o autor-modelo incitar à revolução, ele motiva e ensina como fazê-la. Em *Jubiabá*, ele vai ser pedagógico pela fala de Severino, tentando conscientizar qual é um dos principais problemas da greve: “greve é como esses colares que a gente vê nas vitrines. É preso por uma linha. Se cortar a linha caem todas as contas. É preciso não furar a greve...”⁴⁹.

Sendo assim, por causa das obras de Jorge Amado, especialmente *Cacau* e *Suor*, serem propagandas, como tantos críticos disseram, elas buscam educar certo tipo de leitor, “formando consciência” ao “falar às massas”. E faz isso, segundo Assis Duarte, por meio de um personagem “oprimido” que extrai dos fatos um saber transmissível, que é a insubmissão e o caminho que leva à superação. Assim, o leitor-modelo seria o proletário que aprenderia junto com os personagens de Jorge Amado e ganharia confiança pelas interpolações dos narradores.

Mas também, indo um pouco além do que a nota de abertura já tinha apontado, as estruturas narrativas de *Cacau* e *Suor* apontam um grande uso de estratégias dramáticas pelo autor-modelo, entre elas, o maniqueísmo, que julga ruins todos os ricos e, bons todos os explorados, que tem diferentes dramas pessoais por conta do capitalismo. Por conta disso, algumas descrições parecerem ser até muito cruas, com um estilo naturalista, às vezes julgado como escatológico.

Essas descrições são colocadas possivelmente para revoltar o leitor-modelo, mas esse leitor não pode ser o proletário, pois esse sofre todos os dramas, e não precisa ser

47 O autor-modelo da obra é a entidade que interage com o leitor na figura do narrador, estilo, discurso ou por meio de outras estratégias. É a entidade que sabe o que convém dizer ou como os personagens devem agir. E é diferente do autor-empírico, pois é pautado naquilo que de fato o texto mostra.

48 AMADO, op. cit., p.79.

49 AMADO, op. cit., p.220.

convencido de que sua situação é ruim. Por isso que, pensando no mesmo viés que Lúcio Cardoso⁵⁰, os livros de propaganda de Jorge Amado se destinam também “aos senhores “gordos e ricos”, não para diverti-los, mas para os convencer. Para os seus correligionários é que não haveria de escrever romances intencionais; não se prega a convertidos...”. Uma observação bastante válida que deve ser levada em conta como outra possibilidade de leitor-modelo, que seria direcionado pelo convencimento, por meio dos dramas, e teria a revelação de uma realidade que muitos não conheciam, como a personagem “dona Helena” de *Jubiabá*, que não sabia que para ter o seu conforto garantido pelas “Panificações Reunidas”, crianças passavam fome.

Dessa forma, já que conseguir revoltar é o maior mérito de um escritor revolucionário, e Jorge Amado era revolucionário, independente dos seus romances serem proletários ou não, os seus autores-modelos gostariam de revoltar tanto seus iguais quanto conscientizar seus diferentes. Mas continua a dúvida se *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, tiveram leitores-empíricos iguais aos modelos.

Primeiramente, apesar de já termos deixado bem claro que não existiam muitos proletários no Brasil naquela época, é importante esclarecer que havia muitos trabalhadores manuais, muitos marginalizados e com dramas sociais semelhantes aos dos personagens. E se o povo, ou seja, a camada popular da população, puder ser também um *leitor-modelo*, isso funcionou, pois Luís Bueno analisou que nasceu um público para a literatura brasileira a partir de 1930, mas que esse público lia pelo entretenimento possibilitado pelo enredo e linguagem, e por atrativos quase sombrios da realidade brasileira. Mas um leitor simples que buscava diversão e não conhecimento, um leitor que, muito provavelmente, nem percebeu qual era a intenção do *autor-modelo*, ou seja, do texto.

Por outro lado, se compreender o espírito do texto é ser leitor-modelo, o crítico Luís Bueno pode ser considerado como tal, pois em *Uma História do Romance de 30*, ele aponta que todas as falhas ficcionais indicadas pelos críticos da época eram justificáveis graças ao projeto ideológico do autor. O crítico atual compreendeu o aspecto influenciador e educativo dos romances, sem, sobretudo, ser um trabalhador ou intelectual da década de trinta; enquanto os críticos da época classificavam as obras como panfletos, mas não compreendiam como isso se mostrava na estrutura do texto.

Já pelo viés de análise de que os textos eram para informar, temos relatos bastante consistentes de críticos como Antonio Candido, que disseram que os romances de Jorge Amado foram válidos nesse sentido, pois de um modo ou de outro, eles se esforçavam em olhar além da própria classe dos escritores, o que foi muito importante à cultura

50 CARDOSO, Lúcio. Resenha acerca de Maleita. In: BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: EDUSP, 2006, p.201.

brasileira e aos intelectuais, pois, ao ter contato com elementos até então menosprezados, eles estavam “aprendendo, através da literatura, a respeitar e a identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão”⁵¹.

Assim, apesar dos romances não terem sido escritos por um proletário, mas terem o direcionamento para um, como um panfleto, isso não ocorreu. A propaganda perdeu o seu sentido ao chegar aos leitores e ganhou nos críticos. O que os leitores-empíricos de fato consideravam na obra era o relato quase sombrio da realidade brasileira, sendo que o leitor popular, para entretenimento⁵², e o intelectual, para se informar. Mas mesmo assim, Jorge Amado seguiu o seu objetivo de ter sempre maior alcance social em classes baixas, até que o livro *Jubiabá* trouxe, segundo Eduardo de Assis Duarte, recursos construtivos já consagrados e que é ainda mais impulsionador nas ações e estrutura.

2.2. Elementos populares

2.2.1. O “outro” como personagem

Graças à necessidade de se pensar aquele presente ruim e projetar um futuro melhor, o contexto literário do século XX foi marcado pela emergência das massas nos romances. O autor Jorge Amado foi um grande expoente desse movimento que, ao pretender falar à massa, tinha que, antes, integrá-la ao romance como personagem. Porém, não era tão simples integrar o trabalhador à obra, pois como disse Luís Bueno, o oprimido era um “outro” com uma realidade bem diferente daquela do intelectual.

A realidade do intelectual era aquela que foi narrada em *O País do Carnaval*. A revolta pequeno-burguesa daqueles que enxergavam a necessidade de tomar uma atitude para mudar o presente, mas não sabiam como, porque tinham ainda muitas dúvidas. Por isso que é a partir de *Cacau* que Jorge Amado fornece sua resposta aos dilemas políticos do seu tempo. Já não era um jovem confuso, era um comunista que assumia colocar-se a serviço do proletário e da propaganda. Mas “Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro?”⁵³ sem forçar para a imagem populista dessa figura com que trabalhadores de outros romances eram retratados? Como atravessar a barreira social?

A primeira resposta de Jorge Amado a essas perguntas foi o romance *Cacau*, no qual ele optou pela narração em primeira pessoa na tentativa de fornecer legitimidade ao narrador

51 CANDIDO, Antonio. Intervenção de Antonio Candido na mesa-redonda sobre Graciliano Ramos transcrita em José Carlos Garbuglio et alii (org.), Graciliano Ramos, p.426. In: BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: EDUSP, 2006, p.270.

52 Segundo Luís Bueno, o que atraía leitores a esses livros não era a proximidade com gêneros a priori populares, como o romance policial ou erótico, mas sim o relato da realidade sombria do país p.210.

53 BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: EDUSP, 2006, p.244.

que dá o seu testemunho sobre o que viu. Mas essa estratégia não funciona, pois a origem do narrador é burguesa, e a aproximação de realidades diferentes mostra-se destoante. Quanto ao enredo, Luís Bueno diz que tenta exterminá-lo, já que o próprio narrador diz que escreve mais um panfleto sobre o sofrimento dos trabalhadores do que romance.

Já em *Suor*, o narrador conquista legitimidade ao contar algo que o autor-empírico viveu. É mais seguro, e a todo momento mostra a sua opinião sobre aquela situação. É um narrador em terceira pessoa que se porta como representante dos trabalhadores, e que legitima-se para falar pela via da solidariedade, como também apontou Luís Bueno. Aboliu herói e enredo, formando grupos individuais idealizados para conferir grandeza aos explorados, uma iniciativa que fez o livro ser considerado lírico pela crítica da década de trinta.

Mas é em *Jubiabá* que as diferenças entre o intelectual e o proletário são diminuídas de fato. Nesse romance, o narrador é um representante dos oprimidos, a partir do discurso indireto livre, apontado por Assis Duarte, e pela identificação por falar de dentro, e não por comentários. Já que os trabalhadores não conseguem ser ouvidos, Jorge Amado assume o papel de porta-voz, e os expressa. Assim, mais do que a propaganda que procura induzir os proletários à revolta, que é a única forma de se mudar o sistema social, esse narrador consegue revelar a dura realidade dos oprimidos a leitores intelectuais.

Como também mostramos, os personagens populares de Jorge Amado são considerados idealizados, pois, ao contrário dos que nunca falam, os de *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá* pensam, discutem e procuram entender a exploração que vivem; desde Sergipano, do segundo livro, que responde timidamente a Maria que ainda não sabe o que fazer para as coisas mudarem, até o negro Balduíno que discursa aos outros grevistas sobre a lealdade que deve haver na greve.

Na idealização, Antonio Balduíno é também considerado o melhor exemplo, pois além de ser aquele herói com uma mistura de folhetinesco e épico que realiza façanhas, é também o herói a quem o leitor acompanha a evolução ao longo do romance, vendo-o passar de malandro a trabalhador com resistência na luta. Balduíno também é o personagem que resgata em termos populares o herói do romance burguês; popular, porque é um herói de classe social baixa, tratado com termos populares e representante de valores coletivos que são presenciados quando o personagem lê ABCs e produz sambas, por exemplo.

Com *Jubiabá*, Jorge Amado mostra outra forma de fazer romance proletário: monta um herói negro e pobre pela figura do malandro, que já possui liberdade, e que, com ele, para Luís Bueno, pode-se sintetizar os movimentos de arte com intenção revolucionária e valorizar o elemento popular. Uma constatação que fornece a *Jubiabá* a formulação do melhor herói popular de Jorge Amado, e também do melhor romance, pois convergiu a intenção política, que é a denúncia social, com a valorização do elemento popular pelo herói.

Por fim, Luís Bueno defende a valorização do herói, pois, além de ser uma figura enigmática para o romancista que não pode mostrar a fraqueza do homem submetido,

também esse ato de transformar um homem do povo em herói que pode mudar sozinho as estruturas que o oprimem, auxilia na construção da nova consciência apontada por Antonio Candido. Porém, mesmo havendo a idealização, o autor deve valorizar o homem da miséria que vive sem distorcer os “tipos” e fatos populares, o que Jorge faz plenamente em *Jubiabá*, que é instrumento de crítica social mergulhada na poesia e idealização do personagem popular.

2.2.2. A linguagem acessível

Segundo Eduardo de Assis Duarte, mais do que trazer o personagem proletário para o centro do romance, Jorge Amado precisava escrever da forma mais natural possível para conquistar o seu público almejado. Dessa forma, o desejo de escrever para o povo acarretou na adoção de uma linguagem marcada pela oralidade e pelos erros de gramática.

Em *Cacau*, ela aparece seca, direta, sem nenhum tipo de floreio. Isso talvez para fornecer maior verossimilhança ao depoimento do trabalhador-narrador, que no final do livro até chega a admitir não ter um vocabulário muito extenso, apesar de ser funcionário tipógrafo. Mas também as descrições do romance podem fornecer outro motivo, no qual a fala ríspida reflete a dureza das situações retratadas. E observações como essas são importantes para percebermos que não são somente as falas dos personagens que trazem uma linguagem mimética ao do povo, a narração também precisa ser escrita em um formato que o público almejado entenda. Para tanto, o conhecimento do narrador ou a relação com o documento servem como resultado e causa, ao mesmo tempo.

No trecho a seguir, que retrata a viagem de Sergipano rumo à fazenda Fraternidade, podemos perceber as orações curtas da descrição:

Em Rio do Braço o trem demorava trinta minutos para a baldeação. Saltamos quase todos. Havia um quiosque onde vendiam café e pão. Os passageiros se agrupavam em torno dele. O velho me ofereceu uma xícara de café. E começou a me interrogar.

- Vai trabalhar pra quem, menino?

- Pra Mané Frajelo.

- Pra aquela miséria? Tá bem arranjado. Quanto ele vai te pagar? 1\$500?

- 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 Frajelo, que tar acha ele?

- Um fia da puta é que ele é. Trabaiei lá três ano. Quando sai adivinha qual era o meu saldo?

O velho sorria.

- 5\$000. Pió do que ele só João Vremeio, o tar despenseiro dele⁵⁴.

54 AMADO, op. cit., p.29.

Mas o que recebe mais destaque em um trecho como essa é a coloquialidade no diálogo dos trabalhadores, que possui expressões como “trabalhadô”, “vancê”, “tar” e “trabaiei”. Uma coloquialidade que aparecerá na obra apenas quando se tratar das pessoas que estão em volta das fazendas de cacau, caracterizando um coloquialismo de expressões e vícios do meio rural. Além de que, o narrador dá bastante ênfase ao fato desses trabalhadores serem analfabetos ou mal alfabetizados, o que os faz serem enganados tanto pelo coronel quanto pelo despenseiro, pois não entendem a conta que fazem. Dessa forma, além das expressões coloquiais, esse trecho traz também nos diálogos orações com erros de concordância como “três ano”.

Em *Suor e Jubiabá*, a linguagem continua não trazendo dificuldades para a leitura ao recuperar as modalidades dos falares populares. Mas esse falar não pode ser o que o Modernismo tentou fazer com *Macunaíma*, por exemplo, que não é para Jorge Amado “a língua do povo, é uma língua inventada”⁵⁵. Amado recupera a verdadeira linguagem do povo, mas de uma forma tão coloquial que encontra críticas negativas até nos seus árdus defensores do romance proletário, como Miranda Reis, que diz que Amado não deveria esquecer a gramática ao transmitir as falas do povo, e Aderbal Jurema, que escreve que manter os erros de gramática é um ato contrarrevolucionário, pois mantém no mesmo nível de cultura a massa trabalhadora.

Assim, o que para Walnice Nogueira Galvão⁵⁶ e Eduardo de Assis é para facilitar a recepção dos livros por leitores trabalhadores, Jorge Amado defende que é perpetuar a lembrança de um povo e suas especificidades, e não para se dirigir a um público com a sua maneira de falar. De qualquer forma, a linguagem vinda do povo é inserida no romance em diálogos com coloquialidades, e em descrições diretas que vão perder a sua força em *Jubiabá*, que vai inserir o uso das reticências nos diálogos, e apresentar uma nova característica dessa linguagem, as repetições.

2.2.3. Os elementos do enredo

Por fim, o último elemento popular bastante discutido pelos críticos é a estrutura do romance *Jubiabá* ser pautada em formas populares de narrativa, ao invés do modelo naturalista que Luís Bueno mostrou ter caracterizado *Cacau* e *Suor*. Em *Jubiabá*, o popular deixa de ser só matéria ficcional e passa a incorporar as formas consagradas de se expressar.

55 RAILLARD, Alice. Conversando com Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record, 1992, p.58.

56 GALVÃO, Walnice Nogueira. “Amado: Respeitoso, respeitável”. In: Saco de Gatos Ensaio Críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 13-22.

O crítico que mais se dedica ao assunto é Assis Duarte, que caracteriza *Jubiabá* como sendo um romance romanesco que mistura a herança da narrativa popular, que é um enredo primitivo já enraizado no imaginário popular, graças a sua linearidade e formação do herói, com características modernas do melodrama e do folhetim, com realismo de ficção social.

Muitas temáticas vêm da herança folhetesca, como o herói vítima do sistema e da violência, que provoca compaixão. Mas a principal convergência vem na narrativa carregada de sentidos míticos, pois, para Assis Duarte, “a denúncia da opressão, presente também nessa espécie de *fait divers* lumpen proletário, vai sendo dosada com o lendário e o sobrenatural”⁵⁷, o que é muito diferente do que tinha sido feito pelo autor nos romances anteriores, nos quais as ações tinham sempre que comprovar pertinência. A realidade social aparece inserida em um universo quase mágico em que Antônio Balduino atravessa realizando façanhas.

Quanto ao melodrama, aparece nos exageros e coincidências, que faz Balduino ser encontrado por um olheiro de boxe em uma briga de rua. Também aparece nas mudanças bruscas de destino que fazem o personagem passar por inúmeros lugares e ter várias experiências. Assim como mostra-se no maniqueísmo, em *Jubiabá* expresso na relação de Balduino com Lindinalva.

Assim, a narrativa burguesa de aprendizagem, o folhetim, se mostra também nas repetições, obstáculos e variedades de ações do enredo, que têm para o crítico o mesmo objetivo, o de impulsionar o leitor à ação, pois para Assis Duarte todas as escolhas desse livro desejam um maior alcance e influência social. Mas seja qual tenha sido o objetivo de Jorge Amado, o fato é que ele mistura o popular da narrativa oral com o popularizado das formas consagradas, escreve um romance em que a crítica social está dissolvida em um ambiente mítico, e que essa estratégia funciona, pois *Jubiabá* foi um livro “extremamente popular”⁵⁸ até na Europa, pois Assis Duarte mostra uma resenha de Camus que diz que o destaque para o espaço social incorporando uma tradição épica popular possibilitou uma boa recepção do livro na Europa, já que Jorge Amado revitalizou o gênero burguês introspectivo e com jogos de linguagem.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Jorge Amado tinha a pretensão de escrever um romance proletário, mas os moldes desse ainda não estavam definidos, o autor fez dois romances experimentais

57 DUARTE, E. de A. (1991). Jorge Amado: romance em tempo de utopia. Tese de doutorado, FFLCH-UPS, p.88.

58 RAILLARD, Alice. Conversando com Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record, 1992, p.105.

até chegar ao modelo que foi mais popular, tanto no sentido de vendido quanto no de estrutura. No sentido de estrutura pois, no decorrer dos romances, o “elemento popular” foi ganhando mais destaque, enquanto a crítica social foi ficando condicionada a esse. O personagem necessitou ter uma origem popular, ou seja, ser um malandro, para trazer sentido ao narrador e ao enredo. A estrutura precisou recuperar as formas populares de herói centralizador de enredo. Apenas a linguagem já era popular desde *Cacau*, tendo poucas modificações.

Dessa forma, “O elemento popular na obra de Jorge Amado” não procurou esgotar os sentidos do termo “popular”, pois esses são inúmeros e controversos; o que se fez foi analisar com mais atenção os três termos mais citados pelos críticos: o personagem de extração popular que ganha em *Jubiabá* o tratamento de herói; a linguagem popular, e, por isso mesmo, mais acessível, que também teve maior desenvolvimento no último livro, que traz descrições menos diretas e diálogos mais reflexivos pelo uso da reticência; e um enredo popularizado que buscou estratégias da cultura popular também com o romance *Jubiabá*.

Para tanto, as críticas do *Boletim de Ariel* e de Luís Bueno e Assis Duarte foram essenciais, assim como o auxílio de Umberto Eco, que permitiu compreender que mais do que o *leitor-modelo* proletário, houve também o intelectual, que foi de fato um *leitor-empírico*, assim como a massa popular de leitores, que, embora não-proletários, eram trabalhadores. Porém, entre os leitores populares, o entretenimento da obra é que a tornava popular, o que justifica *Jubiabá* ter sido considerado o melhor romance sem unanimidade, já que traz grande carga de mito e poesia integrados às ações.

Portanto, o reelaboração do herói burguês com termos populares se mostrou a melhor estrutura do “romance proletário”. Assim como o uso de enredo tradicional, e de outros elementos populares, deixou *Jubiabá* um livro absorvente, de interesse intenso e de fácil e fluente leitura, como já tinha sido apontado por José Lins do Rego em 1935.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

Artigos em periódicos

Artigos obtidos no Arquivo Edgard Leuenroth do Instituto IFCH da Universidade Estadual de Campinas.

RAMOS, A. (1932). “Homem de partido”. *Boletim de Ariel*. Ano II, N 1º, p. 7.

Trecho de *Cacau*. (1933). *Boletim de Ariel*. Ano II nº 10, p. 268.

MENDES, M. (1933). “Nota sobre *Cacau*”. *Boletim de Ariel*. Ano II nº 12, p. 315.

FARIA, O. de. (1933) “Jorge Amado e Amando Fontes”. *Boletim de Ariel*. Ano III nº 1, pp. 7-8.

Notas sobre *Três Caminhos* e *Cacau*. (1933). *Boletim de Ariel*. Ano III nº 1, p. 13.

COSTA, D. da. (1933). “Cacau”. *Boletim de Ariel*. Ano III nº 2, p. 36.

REIS, V. de M. (1934). “Suor e a Crítica”. *Boletim de Ariel*. Ano III nº 11, p. 286.

JUREMA, A. (1934). “O novo Livro de Jorge Amado”. *Boletim de Ariel*. Ano III nº 12, p.331.

COSTA, D. da. (1934). “Suor”. *Boletim de Ariel*. Ano IV nº 1, p.34.

Trecho de *Jubiabá*.(1935). *Boletim de Ariel*. Ano IV nº 11, pp. 298-299.

PEREIRA, L. M. (1935). “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*. Ano V nº 2, pp. 29-30.

REGO, J. L. do. (1935). “Jubiabá”. *Boletim de Ariel*. Ano V nº 2, p. 39.

COSTA, D. (1935). “O romance *Jubiabá*”. *Boletim de Ariel*. Ano V nº 3, p. 71.

COSTA, D. da. (1936). “O mundo de *Jubiabá*”. *Boletim de Ariel*. Ano V nº 4, p. 101.

Obras literárias

AMADO, Jorge. *O País do Carnaval*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1971.

Bibliografia

ALMEIDA, A. W. B. de (1979). *Jorge Amado: política e literatura*. Campus, RJ.

BOSI, E. (1991). “Cultura de massa, cultura popular, cultura operária”. Em *Cultura de massas e cultura*. Vozes, RJ.

BUENO, L. (2006). *Uma história do romance de 30*. EDUSP, SP.

DUARTE, E. de A. (1991). *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Tese de doutorado, FFLCH-UPS.

ECO, U. (1994). *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Companhia das Letras, SP.

GALVÃO, W. N. (1976). “Amado: Respeitoso, respeitável”. In: *Saco de Gatos Ensaios Críticos*. Duas Cidades, SP, pp. 13-22.

RAILLARD, A. (1992). *Conversando com Jorge Amado*. Record, RJ.