

Eduardo José Tollendal

ARTE REVOLUCIONÁRIA, FORMA REVOLUCIONÁRIA
A LITERATURA POLÍTICA DE JORGE AMADO E ALEJO CARPENTIER

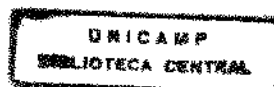
Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras na área de Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

1997



9818016

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	U-11micamp
III-5360	
V.	Ex.
TOMBO BC	33149
PROC.	395/98
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	26/03/98
N.º CPD	

CM-00107592-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE UBERLÂNDIA - CAMPUS SANTA MÔNICA

T651a Tollendal, Eduardo José. Arte revolucionária, forma revolucionária: a literatura política de Jorge Amado e Alejo Carpentier / Eduardo José Tollendal. - Campinas, 1997. f. 277

Orientadora: Suzi Frankl Sperber. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Bibliografia: f. 260-277

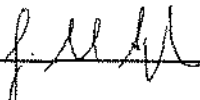
1. Literatura comparada - Brasileira e hispano-americana - Teses. 2. Literatura comparada - Hispano-americana e brasileira - Teses. 3. Literatura comparada - História e crítica - Teses. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU: 869.0(81).091(043.2)
860(7/8). 091(043.2)
82.091(043.2)

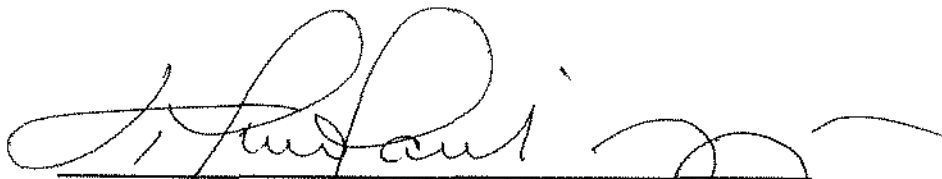
este exemplar e a redação final da
defendida por Eduardo José
Follain de Figueiredo

e aprovada pela Comissão Julgadora em
28, 11, 97.

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.



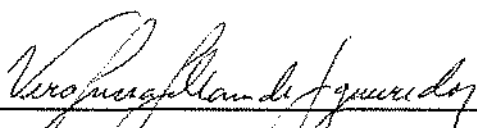
Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber - Orientadora



Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas



Profa. Dra. Vera Maria Chalmers



Profa. Dra. Vera Lucia Follain de Figueiredo



Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte

LOCAL E DATA: _____

Esta tese é dedicada a

José Theobaldo, Sônia e Maria Eugênia Tollendal, que me têm apoiado sempre, com muito carinho;

a Daniel, Inês, Danilo e Marina, pela paz e pela alegria com que temos levado esta vida de pai e filho;

a Mamãe, Dadá, Vovó Dag, Julita e Jorge Tobias, que deixaram tanta saudade;

e a Dorinha, pelo muito que a amo.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os colegas do convívio acadêmico que contribuíram das mais variadas maneiras para a realização desta tese. A todos o meu profundo agradecimento e, de modo especial:

a Suzi Frankl Sperber, que me recebeu com amizade, orientou-me com competência e sinceridade, e sempre me estimulou para que assumisse a autoria do trabalho;

aos colegas Iraci Galvão Salles, Carlos Águedo Nagel Paiva, Maria Auxiliadora Cunha Grossi e Lília Maria Eloisa Alphonse de Francis, pela gentileza de suas leituras e considerações;

e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - CAPES, através do Programa Institucional de Capacitação Docente – PICD, cuja bolsa viabilizou a realização deste trabalho.

Agradeço, ainda, ao amigo Joaquim Antônio de Assis Vilar, que se dedicou com sensibilidade e inteligência à revisão desta tese, discutindo o mérito, definindo soluções tipográficas e consolando o autor quando preciso;

e agradeço, muitíssimo, a Rita de Cássia Batista, generosa e incansável companheira da luta doméstica, que faz da rotina diária uma experiência viva, reinventada.

Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier, uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos.

Pablo Neruda

Quando eu era jovem, eu brincava com um amigo adivinhando quais escritores de nosso tempo entrariam no céu, se ele existisse. Em minha lista atual, feita há muito tempo, resta um só nome. E aposto como nenhuma pessoa que tenha conhecido e lido Jorge Amado seja capaz de removê-lo da lista.

Vargas Llosa

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
1.1. A contextualização do fenômeno	16
1.2. Os procedimentos de análise	35
1.3. A delimitação do objeto	45
2. O ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO EM <i>JUBIABÁ</i>	48
2.1. Lindinalva, a donzela cortesã	73
3. <i>MAR MORTO</i> : CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA	87
3.1. Guma: um herói politicamente equivocado	97
4. A CONSAGRAÇÃO DA MALANDRAGEM EM <i>ÉCUE-YAMBA-Ó</i>	113
4.1. Maravilhosa ventura de amor entre negros	132
5. LINGUAGEM DE ACRÉSCIMO, LINGUAGEM DE DESGASTE	143
5.1. Democratização, desleixo, poeticidade	149
5.2. Realismo, vanguarda, barroquismo	163
6. <i>TERRAS DO SEM FIM</i> : RUMO À NARRATIVA DE COSTUMES	170
6.1 Quando a politização cede ao pitoresco	189
7. <i>LA CONSAGRACIÓN</i> : UM FENÔMENO DE REGRESSÃO ESTÉTICA	209
7.1. Dançar, comer, casar: o romance como representação	218
7.2. Nas fronteiras do romance da revolução	235
8. CONCLUSÃO	248
9. SUMMARY	258
10. BIBLIOGRAFIA	260

RESUMO

No campo dos estudos comparados, este é um trabalho de análise e interpretação dos romances *Jubiabá*, *Mar morto*, *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, e *Écue-Yamba-Ó* e *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier. São romances que se aproximam por conciliarem o enfoque da situação do negro no espaço do subdesenvolvimento – tema herdado do regionalismo naturalista – com a denúncia do capitalismo e da sociedade de classes. Representariam, portanto, uma linhagem "engajada" da tradição regionalista, que se desenvolve na literatura da América Latina, em sintonia com o fenômeno de politização da vida e da cultura desta sociedade a partir dos anos 30, sob a influência da teoria marxista. Às motivações da consciência diante das questões sociais, que justificam o desenvolvimento deste tipo de romance, acrescente-se o impulso legitimador promovido pelo "prestígio" do realismo socialista.

A descrição destes romances – numa perspectiva sócio-antropológica, em que tem destaque o delineamento das relações afetivas como sintoma da dominação de classe – permitiu a identificação de procedimentos que caracterizam as variações desta tendência na obra de cada autor. Neste sentido, procuramos verificar o problema, presente em toda literatura política, da adequação entre a autonomia da forma e as determinações da ideologia. As soluções encontradas por Amado e Carpentier irão dizer da excelência de suas narrativas, enquanto arte revolucionária, segundo os princípios da estética marxista.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura comparada - brasileira e hispano-americana

Literatura comparada - hispano-americana e brasileira

História e crítica

INTRODUÇÃO

Pour nous, celui qui adore les nègres est aussi "malade" que celui qui les exècre. Inversement, le Noir qui veut blanchir sa race est aussi malheureux que celui qui prêche la haine du Blanc.

Frantz Fanon

No final dos anos 60 – eu iniciava meu curso de graduação em Letras –, encontrava-se à venda em balcões de liquidação que se espalhavam por todo o Rio de Janeiro uma série de romances latino-americanos editados pela Civilização Brasileira. Entre eles, *O filho do homem*, de Augusto Roa Bastos, *Junta-cadáveres*, de Juan Carlos Onetti, e *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier. Em geral, foram leituras que despertaram meu interesse pela literatura do continente americano, no ambiente politizado daqueles tempos. Desde então, alimentei a expectativa de conhecer melhor a obra de Carpentier, autor confessadamente cubano que a literatura francesa – haja vista Pierre Rivas, falando na ABRALIC 94 – reivindica.

A segunda vez que li Carpentier foi no final dos anos 80 – eu preparava um projeto de tese de doutoramento sobre *El hablador*, de Vargas Llosa e *Maíra*, de Darcy Ribeiro –, quando encontrei um volume de *A consagração da primavera* nas prateleiras pouco nobres e letradas, menos ainda revolucionárias, de um supermercado.

Devo confessar que a Revolução também tocou meu coração. A leitura deste romance – que, não sendo a obra-prima da ficção histórica de Carpentier certamente será o grande romance da literatura cubana posterior à Revolução –, em plena onda de ascensão liberal e queda das utopias, foi tão estimulante para minha experiência de leitor quanto reconfortante para minha nostalgia.

Passado o longo período em que as relações entre Brasil e Cuba estiveram estremecidas, pude realizar a leitura da obra completa de Carpentier, cotejando a versão original e a tradução brasileira. Esta experiência revelou-me uma obra da maior grandeza estética enquanto forma de expressão literária e projeto de construção ideológica. Ao mesmo tempo, a leitura da obra crítica e teórica de

Carpentier mostrava-me que seu trabalho de criação correspondia a um projeto de conhecimento e representação da cultura e da civilização latino-americanas através da literatura. Enquanto intelectual de dupla formação, Carpentier se preocupava com a produção de uma literatura que, sendo universal, estivesse decididamente empenhada na construção de uma identidade local, aderindo, assim, a uma proposição fundadora que é uma constante da história intelectual e artística na América Latina. É bastante conhecido seu depoimento, numa entrevista dos anos 60, sobre o papel fundamental das coisas americanas na gênese de seu projeto criador:

América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana.¹

Seus romances do *ciclo americano* cumprem admiravelmente este compromisso. Através da literatura, Carpentier põe em discussão várias *teorías americanistas*² de ordem estética, sociológica, política e antropológica, com que procura compreender e explicar a realidade latino-americana, definindo traços específicos da nossa cultura. Enquanto *núcleo generador* de sua literatura, estas teorias irão não só orientar a escolha da matéria ficcional como determinar a eleição dos procedimentos estéticos que considera mais adequados à expressão da identidade americana – como o barroco.

¹ Irlemar CHIAMPI, *O realismo maravilhoso*, p. 33.

² *Idem*, *La antropofagia y lo real maravilloso*.

Algumas destas teorias encontram franca correspondência nas teses do Modernismo brasileiro -- como a teoria da mestiçagem cultural ou *transculturación*, na expressão de Fernando Ortiz, que advoga o acoplamento dos elementos díspares e contraditórios de nossas matrizes étnicas e culturais, num processo sincrético ou simbiótico que reflete a complexidade de nossa configuração histórica e promete levar à construção de uma identidade cultural autêntica.

Na avaliação que faz Haroldo de Campos do modernismo antropofágico, este posicionamento teórico propicia a *devoração crítica*³ da matriz metropolitana, inaugurando um diálogo de resistência, confronto e afirmação da expressão americana no concerto da civilização universal. Esta evolução teórica, que evidencia a valorização das fontes populares de cultura na busca de produção de formas expressivas mais autênticas⁴, não indica uma ruptura com as propostas de vanguarda; ao contrário, a construção da diferença a partir das matrizes folclóricas corresponde a um projeto vanguardista de resgate da arte e da cultura dos povos primitivos e descentrados.

No artigo em que compara a antropofagia oswaldiana ao realismo maravilhoso de Carpentier, Irleamar Chiampi irá dizer que esta *reflexión americanista* nos permite reinterpretar o processo histórico que resulta na formação da civilização americana, revelando ao Novo Mundo a falácia do racionalismo⁵; não como sistema de pensamento, mas como *práxis* política; não para negar a razão, mas para mostrar que o processo civilizatório americano fundamenta-se na arbitrariedade

³. Haroldo de CAMPOS, *Uma poética da radicalidade*, p. 32.

⁴. No segundo capítulo de *Los pasos perdidos* esta questão é colocada de modo explícito.

⁵. Irleamar CHIAMPI emprega a expressão *racionalismo represivo*. Cf. *La antropofagia y lo real maravilloso*, p. 14.

(penso em *El recurso del método*). A violência, presente em múltiplas situações de conflito, é um sintoma de sua irracionalidade.⁶

Desta perspectiva, Carpentier apresenta uma leitura crítica da organização colonialista e de seu desdobramento imperialista, por ordem do capitalismo mundial. É a permanência deste compromisso que responde pela coerência de sua literatura.

Assim dimensionada, sua obra ganhou singular relevância em meu horizonte de estudos literários, definindo como campo de pesquisa as literaturas brasileira e cubana. As teorias da cultura americana – afirma Irlemar Chiampí⁷ – dariam respaldo à construção de uma *novelística* continental, servindo como parâmetro para o estudo comparado da obra de nossos escritores, sem prejuízo das individualidades e sem incorrer no risco de generalizações simplificadoras.

Num primeiro momento, interessava-me, especificamente, a questão do realismo fantástico. Na obra de Carpentier, o fantástico tanto está presente na dimensão maravilhosa de um universo de magia, primitivo e sobrenatural, quanto manifesta-se no caráter absurdo de uma realidade cotidiana marcada pela violência. O estranhamento, causado por fenômenos que contradizem as leis da natureza, desloca-se para a série cultural, manifestando-se em fenômenos que contrariam a lógica dos fatos sociais numa sociedade em processo de civilização.⁸ Desta perspectiva, o realismo fantástico serviria à denúncia política, enfatizando o arbítrio,

⁶. Sobre a falácia do racionalismo na América, observa Roberto FOLLARI: *El Iluminismo ha colaborado sin duda a limitar determinadas formas de barbarie, pero ha legitimado otras, como el colonialismo y la guerra imperialista, en nombre de la universalidad de la razón; (...) Como se ha mostrado suficientemente desde la Escuela de Frankfurt a los posestructuralistas (...), en nombre de la razón se ha prohijado monstruos: totalizaciones bajo cuya férula se puede aplastar la diferencia y la diversidad, sometimiento a patrones unívocos, suposición de la superioridad blanca, masculina y occidental, reino absoluto de la técnica y de la productividad y el consumo, en fin, una caleidoscópica composición que es conocida, y que se anuda en la pérdida de las ilusiones en el progreso indefinido que signaron al siglo pasado.* Cf. *El derecho al sentido en lo posmoderno*, p. 49-50.

⁷. Irlemar CHIAMPÍ, *La antropofagia y lo real maravilloso*, p. 12-13.

⁸. Cf. Tzvetan TODOROV, *As estruturas narrativas*.

a opressão e a barbárie. Esta era uma hipótese de leitura da obra de Carpentier. Faltava definir o similar brasileiro para efeito de comparação.

A inclusão de Jorge Amado neste projeto de pesquisa – autor cuja obra acompanhei com admiração, sob a vigilância de meus pais e contra a vontade dos professores do secundário, até a publicação de *Dona Flor e seus dois maridos*, no final dos anos 60 – deve-se a uma indicação de Antonio Candido. No artigo *Literatura e subdesenvolvimento*, a partir de um *argumento sociológico*⁹, Candido propõe uma aproximação entre alguns romances da literatura latino-americana enquanto expressões de uma linhagem comum às literaturas nacionais do continente, em virtude de abordarem as *situações e lugares do negro cubano, venezuelano, brasileiro*, num contexto histórico marcado pelo atraso. Dentre outros, relaciona *Écue-Yamba-Ó*, de Alejo Carpentier, e *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Segundo Antonio Candido, o que caracteriza esta literatura, que se consolida como *sistema* na década de 30,

é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual.

⁹ Segundo Haroldo de CAMPOS, o *argumento sociológico* dispõe sobre as relações a serem estabelecidas entre uma sociedade e sua produção literária. No caso de Brasil e Cuba, o fato de serem culturas que, tanto no período colonial quanto nas formações contemporâneas, resultam de um mesmo processo civilizatório – com destaque para os traços comuns do colonialismo e do imperialismo, da escravidão e da mestiçagem – explica, naturalmente, a ocorrência de procedimentos estéticos semelhantes em suas literaturas. Cf. *Da razão antropofágica*, p. 117. Antonio CANDIDO enumera os traços históricos que justificam o *argumento sociológico* e nos permitem tratar a literatura latino-americana como um *conjunto composto*, que mantém sua unidade em meio à diversidade: *o fato de os nossos países terem sido colonizados pelas duas monarquias da Península (...); de terem conhecido a escravidão como regime de trabalho, a monocultura e a mineração, como atividade econômica; de passarem em geral por um processo amplo de mestiçamento com povos chamados 'de cor'; de terem produzido uma elite de 'crioulos' que dirigiu o processo de independência (...) e depois o capitalizou em benefício próprio, a fim de manter mais ou menos intacto o estatuto econômico e social. (...) Nos nossos dias, aparecem (...) a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial (...) motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas (...) submetidas à neurose do consumo (...). Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais (...) transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses nacionais e os das classes dominantes locais.* Cf. *A nova narrativa*, p. 200-201.

E acrescenta, traçando um rápido panorama desta fase moderna do romance regionalista – um gênero fundador¹⁰ da literatura e da nacionalidade na América Latina:

*O paternalismo de Doña Bárbara (que é uma espécie de apoteose do bom patrão) fica de repente arcaico, ante os traços à Georg Grozs que observamos em Icaza ou Jorge Amado, em cujos livros o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social, fazendo pressentir a passagem da "consciência de país novo" à "consciência de país subdesenvolvido", com as conseqüências políticas que isto importa.*¹¹

Antonio Candido refere-se, portanto, ao desenvolvimento de uma linhagem literária na América Latina em que a situação de atraso vivida pelo negro – substrato étnico e cultural das classes populares¹² -- é vista como decorrência da *espoliação econômica* a que tem sido submetido. E considera que esta mudança de perspectiva deve-se a um fenômeno continental de *amadurecimento* da consciência política de nossos escritores.¹³

A formulação deste corolário veio dar novos rumos a meu projeto de pesquisa, ainda que mantendo a perspectiva política dos estudos literários. Era preciso verificar como se dá a representação do negro no universo ficcional destes

¹⁰. Cf. Doris SOMMER, *Irresistible romance. Segundo a autora, o romance histórico "nutriu" as nações latino-americanas, o engajamento dos escritores fundou literariamente as nações e as novelas ajudaram a criar "comunidades imaginadas"*.

¹¹. Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 158-160.

¹². Neste estudo, os termos 'negro', 'povo' e 'classes populares' designam uma mesma categoria sociológica. No Brasil – observa Roger BASTIDE –, *a estratificação das classes segue mais ou menos a linha das raças; os negros são mais numerosos nas baixas camadas da população*. Cf. *Poetas do Brasil* p. 39 e Thomas E. SKIDMORE, *O negro no Brasil e nos Estados Unidos*, p. 34. Segundo Antônio de ALMEIDA, a expressão 'classes populares' engloba *trabalhadores das mais diversas categorias – empregados, subempregados, desempregados, idosos, aposentados, donas de casa e até pequenos proprietários* – que sofrem as variadas condições de exploração pelo sistema capitalista. Cf. *Movimentos sociais e história popular*, p. 9.

¹³. Por 'continental' compreenda-se os países da América mestiça.

romances em que se manifesta a consciência crítica do atraso, superando o exotismo caricatural com que o negro foi tratado pelo realismo naturalista.¹⁴ Neste sentido, defini como objeto de pesquisa os romances *Jubiabá* e *Écue-Yamba-Ó* – o primeiro, considerado um momento de grande realização na primeira fase da obra de Jorge Amado; o segundo, tido como rejeitado por Alejo Carpentier, que não o inclui no *ciclo americano* de sua literatura – em que o negro passa a protagonista, abrindo espaço para a focalização de sua circunstância histórica.

Com este estudo, estarei atendendo a um objetivo mais amplo: compreender e explicar esta produção estética de nítidas determinações ideológicas que caracteriza a literatura da América Latina neste século. Ao tomar como objeto de pesquisa a obra de Amado e Carpentier, estarei cumprindo – como lembra Irlemar Chiampi – uma tarefa de *notable rendimiento crítico*: romper o isolamento histórico e cultural há muito estabelecido entre Brasil e Cuba, agravado pela *nefasta política continental* praticada a partir dos anos 60.¹⁵

A CONTEXTUALIZAÇÃO DO FENÔMENO

O amadurecimento da consciência política dos intelectuais latino-americanos é um fenômeno dos anos 30.¹⁶ Até então – afirma Antonio Candido – prevalecia

¹⁴ Revendo o conceito de literatura realista, Carlos Nelson COUTINHO irá referir-se ao realismo naturalista como *anti-realismo*, por oposição a realismo, em que os personagens são elevados à condição de figuras humanas. Cf. O significado de Lima Barreto, p. 28.

¹⁵ Irlemar CHIAMPI, *La antropofagia y lo real maravilloso*, p. 12.

¹⁶ Sobre o estabelecimento desta data, cf. Darcy RIBEIRO, *Teoria do Brasil*, p. 82; Renato ORTIZ, *Cultura brasileira e identidade nacional*, p. 55; João Luiz LAFFETÁ, *1930: A crítica e o Modernismo*, pp. 17 e 146; Gilberto VASCONCELOS, *Ideologia curupira*, p. 17; Raul ANTELO, *Na Ilha de Marapatá*, pp. 46 e 49; Vera CHALMERS, *3 linhas e 4 verdades*, p. 28.

entre nós a noção de 'país novo', *que ainda não pudera realizar-se mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro*¹⁷; predominava uma *consciência amena* do atraso, segundo a qual nosso destino de grandeza realizar-se-ia naturalmente, graças à pujança da natureza e à razão positivista do Estado. As camadas populares, vitais como força produtiva, eram ideologicamente consideradas inferiores e vistas como um empecilho ao processo evolutivo "nacional", que se volta para o imigrante europeu.¹⁸

A produção literária da época reflete este estado de espírito aristocrático, em que o povo era *entrevisto de longe e vagamente, menos como realidade do que como conceito liberal*.¹⁹ Predomina uma literatura academicista e diletante, revelando a visão transoceânica das nossas elites ilustradas, cultoras da tradição mediterrânea. No Brasil da *belle époque*, o ambiente intelectual é assim configurado por José Murilo de Carvalho:

*Mais que nunca o mundo literário voltou-se para Paris (...); os literatos se dedicaram a produzir para o sorriso da elite carioca, com as antenas estéticas voltadas para a Europa.*²⁰

Assim, a literatura das primeiras décadas irá evitar a questão social. O negro não figurava na sua temática, quando não era focalizado com distorções, numa perspectiva pitoresca, em que sua função no sistema produtivo não é considerada. A falsa liberdade alcançada pelo escravo era um *topos* do seu discurso retórico,

¹⁷ . Literatura e subdesenvolvimento, p. 140.

¹⁸ . O conceito de exclusão social revela-se impreciso, quando se considera a "inclusão" dos explorados ao sistema produtivo como mão-de-obra, consumidor, contribuinte, etc.

¹⁹ . Antônio CANDIDO, Literatura e subdesenvolvimento, p. 146; ver Flora SUSSEKIND, *O negro como Arlequim*.

²⁰ . José Murilo de CARVALHO, *Os bestializados*, p. 39-40.

nada tendo a ver com uma *práxis* política e social. Entre nós, brasileiros, a exceção que confirma a regra é Lima Barreto.²¹

O amadurecimento da consciência política dos intelectuais latino-americanos ocorre numa conjuntura externa em que se destacam, em meio à crise do capitalismo, a consolidação dos estados-nacionais, a fundação dos partidos comunistas e a difusão do marxismo. No plano interno, este fenômeno alimenta-se da crise das oligarquias, que deixa claro o caráter excludente dos projetos nacionalistas a cargo das elites republicanas.

Gradualmente — observa Antonio Candido —, o conceito de *país subdesenvolvido* vai sobrepor-se à noção de 'país novo'.²² Com a divulgação da ideologia marxista, a exploração capitalista surge como causa do atraso em que viviam o negro e as camadas subalternas da população. Deste ponto de vista, a luta do oprimido pela emancipação econômica irá coincidir com a luta do negro pela cidadania, construindo *uma modernidade que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas do nosso "atraso"*.²³

Para os intelectuais de esquerda, este projeto de superação do atraso requer a transformação da hierarquia social através da luta de classes, pondo fim à propriedade privada, etc.. Somente o acesso das camadas populares aos centros de decisão, impondo-lhes vontade política, viabilizaria um projeto de *incorporação*

²¹ Cf. Carlos Nelson COUTINHO, O significado de Lima Barreto. José Murilo de CARVALHO acrescenta o *cuboclo* Euclides da Cunha a esta relação. Cf. *Os bestializados*, p. 39. Eduardo de Assis DUARTE — ao destacar que o Modernismo de 22 não tratou efetivamente da questão social, embora tenha contribuído para a crítica às instituições passadistas — refere-se ao *estado-de-espírito revolucionário* presente nas obras de Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, além da literatura anarquista, em que a *contestação literária* coincide com a *imensa insatisfação* provocada pelo atraso e miséria do país, fruto do *mandonismo oligárquico*. Cf. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 9.

²² Antonio CANDIDO atribui a Mário Vieira de Mello a formulação desta teoria. Cf. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 140.

²³ Hermano VIANNA, *O mistério do samba*, p. 156.

*efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas.*²⁴ A revolução surge como estratégia de superação do subdesenvolvimento, tornando-se o projeto utópico a ser equacionado pela intelectualidade.

Este quadro ideológico irá confrontar-se, radicalmente, com algumas teses de formulação positivista arraigadas em nossa mentalidade – como a miscigenação, a hereditariedade, o evolucionismo –, com que se explicava e justificava, numa perspectiva que vai da desesperança ao ufanismo, a permanência do negro, do povo e até do próprio país em situação de atraso.

Neste contexto político, o conceito de 'nacional' ganha conotação 'popular'.²⁵ O projeto nacional passa a ser compreendido como a satisfação das necessidades populares, monopolizando para tanto os excedentes econômicos que lhes propiciem o domínio do saber, o acesso à justiça, o direito ao trabalho, etc. A superação do subdesenvolvimento depende, portanto, da superação do domínio de classe.

A conjunção destas teses progressistas – como diz Jorge Castañeda – dará à luta ideológica na América Latina este caráter peculiar, que é a *inclusão indispensável do ideal nacionalista em qualquer paradigma passado ou presente elaborado pela esquerda*.²⁶ Marxismo e popular-nacionalismo tornam-se ideologias afins e dão grande impulso ao sentimento africanista.

²⁴ Cf. Antonio CANDIDO, *Nacionalismo: uma palavra instável*.

²⁵ Antonio GRAMSCI observa, em relação à sociedade italiana, que o conceito de 'nacional' designa a cultura da aristocracia. Cf. *Obras escolhidas*, p. 375.

²⁶ Para Jorge CASTAÑEDA, o ideal nacionalista é ambivalente e pode transformar-se em seu avesso aparente: um impulso internacionalista desatado (em termos continentais). Cf. *Utopia desarmada*, p. 229.

Mas o nacionalismo tem sido entre nós uma *palavra instável*.²⁷ No Brasil, o movimento integralista também levanta esta bandeira, acenando com a incorporação do povo a um projeto nacional através da educação e da cultura.²⁸

Na verdade, o integralismo inaugura um período em que o discurso das elites passa de segregacionista a ambíguo: proclama os ideais de fraternidade, enquanto, na prática, aciona as forças de repressão. A proposta de incorporação efetiva do negro, através de transformações na hierarquia social, eliminando as razões políticas e econômicas do subdesenvolvimento, tem um caráter subversivo.

Numa crônica dos anos 40, em que fala das relações de apoio ou enfrentamento entre a classe intelectual e o Estado Novo, Graciliano Ramos irá relatar que o 'africanismo', objeto de acenos demagógicos, permanecia sendo um caso de polícia pelo seu alto teor revolucionário.

O professor Artur Ramos foi chamado à ordem:

___ *Essa história de africanismo é conversa. O senhor tenta sublevar os negros, assanhá-los contra a autoridade constituída.*²⁹

Em nome do nacionalismo, o movimento integralista defende uma concepção totalitária e paternalista da ordem social que se funda no caráter autoritário das relações entre a classe hegemônica e as subalternas.

Nos anos 50, após o surto desenvolvimentista do pós-guerra, a dominação estrangeira e a dependência econômica surgem como causas da persistência do atraso. A identificação deste inimigo externo, além de justificar a falência das

²⁷ Cf. Antonio CANDIDO, *Nacionalismo: uma palavra instável*.

²⁸ No Brasil, não havia sequer um sistema educacional que atendesse às necessidades da elite.

²⁹ Graciliano RAMOS, *O que deveríamos fazer*, p. 228.

políticas conservadoras, virá propiciar o avanço das posições nacionalistas de cunho populista. A ênfase na ação imperialista como causa do subdesenvolvimento favorece a união das classes nacionais, desconsiderando os conflitos internos e a força de coesão da burguesia internacional. No Brasil, este crescente nacionalismo contribuiu para a formulação pela esquerda das políticas aliancista e etapista, enquanto as forças populistas buscavam esvaziar o teor revolucionário do composto ideológico de base socialista com soluções reformistas que mantinham inalterada a hierarquia social.

Os escritores nacionalistas mais progressistas, no entanto, mantiveram a consciência de que o antagonismo de classes estava na base do atraso social. Nas palavras de Antonio Candido, a aspiração efetivamente revolucionária conjuga o *desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento*.³⁰ Para Jorge Castañeda, esta correlação entre independência nacional e transformação social foi um pilar da ideologia da esquerda durante quase um século.³¹ O fato de a Revolução Cubana ter conseguido realizar este duplo projeto significou para muitos, até recentemente, o acerto de um *corpus* teórico e da análise da conjuntura.

A produção literária da época irá refletir esta complexa configuração ideológica.³² A diversidade das posições políticas irá determinar o desenvolvimento

³⁰ . Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 154. No artigo Nacionalismo: uma palavra instável, Antonio CANDIDO afirma que uma 'arte progressista' tem compromissos com a busca de uma cultura vinculada ao povo; com a politização da inteligência e da arte; com a incorporação efetiva à vida nacional das populações espoliadas; e com a luta contra o imperialismo.

³¹ . Jorge CASTAÑEDA, *Utopia desarmada*, p. 229.

³² . Sobre esta periodização e seus reflexos na produção literária, afirma Antonio CANDIDO: *A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos 50. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista (...) que abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no uncanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico*. Cf. *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 142.

de uma literatura que, tendo o negro como *assunto*³³, apresenta soluções estéticas igualmente diversificadas.

Estudando os poetas do Brasil, Roger Bastide observa que o processo de *incorporação da população de origem africana à comunidade nacional*, que se desenvolve num campo *puramente sociológico*, pelo qual trabalharam os *positivistas brasileiros*, ocorre *paralelamente a outro processo, que se desenvolve sobre o plano ideológico: é a incorporação da poesia negra à poesia brasileira*.³⁴

Esta colocação é bastante significativa, não só por tratar do desdobramento das formulações ideológicas no campo das produções simbólicas, mas por revelar a dubiedade de concepções da *práxis* política nacionalista. Dela deduzimos que o processo de incorporação do negro à vida nacional, para os positivistas brasileiros, ocorre em duas frentes. Às políticas integracionistas no campo social (em que se destaca a educação) correspondem ações paralelas estritamente culturais: o resgate, pela sabedoria nacional, das fontes populares de cultura.³⁵

Este segundo propósito atenderia a um anseio geral dos intelectuais nacionalistas (não só positivistas) de construção da nossa identidade. No Brasil, onde este desejo de afirmação ganha impulso por influência de obras como *Casa-grande e senzala* — observa Hermano Vianna —, ocorre neste momento a *inversão*

³³ A ascensão literária do negro (primitivo ou urbanizado) no modernismo brasileiro corresponde à do índio no romantismo, enquanto respostas mitificadoras, apresentadas ao imaginário europeu pelo galho da literatura francesa que é a literatura da América Latina. Logo, a série artística tem motivações próprias. Diz Roger BASTIDE: *a moda da África foi lançada, na França, por Guillaume Apollinaire, pouco antes da guerra de 1914 (...). Não digo que a poesia negra do Brasil seja reflexo da de outros países (...). Digo apenas que o brasileiro, tendo permanecido durante longo tempo como que assustado ante o tema da apologia do afro-brasileiro, devido ao "afro" (...) tinha necessidade de um impulso externo para que a poesia saísse, na minha opinião, da própria terra do Brasil (...)*. Cf. *Poetas do Brasil*, p. 37.

³⁴ Segundo Roger BASTIDE, os positivistas usam o termo 'proletariado' para referir-se à população de origem africana, evidenciando a contaminação entre as categorias de raça e classe. Cf. *Poetas do Brasil*, p. 17.

³⁵ Numa acepção antropológica, o termo 'cultura' designa a integridade das práticas dos sistemas sociais. Ao sistema adaptativo corresponde o conjunto das formas de ação sobre a natureza para a produção das condições materiais de existência das sociedades; o sistema associativo coordena o conjunto de modos de organização das relações interpessoais para os efeitos da reprodução biológica e da distribuição de bens e da regulação do convívio social; o sistema ideológico compreende as idéias e os sentimentos gerados no esforço por compreender a experiência coletiva e por justificar ou questionar a ordem social. Seus conteúdos fundamentais são a linguagem, o saber, a mitologia, a religião e a magia, as artes, os corpos de valores éticos e a integração de todos eles em um *ethos* que é a concepção de cada povo sobre si mesmo em face dos demais. Cf. Darcy RIBEIRO, *Teoria do Brasil*, p. 97-98.

valorativa do papel que o mestiço e a mestiçagem ocupam na cultura.³⁶ Atuando em nível de superestrutura, cabe aos escritores positivistas povoar o imaginário social com símbolos que possam fomentar internamente o sentimento de identidade coletiva e afirmar externamente a originalidade da nossa cultura³⁷, marcando com traços da cultura popular a nossa diferença frente ao paradigma ocidental.³⁸

Os poetas positivistas estudados por Bastide (aos quais passa a denominar *poetas modernos e poetas contemporâneos*³⁹) têm, em comum, uma visão exótica do negro, marcada de mais ou menos preconceito ou simpatia. A consciência ingênua do atraso atua na área da afetividade, resgatando o negro como componente étnico e cultural da nacionalidade mas desconhecendo sua circunstância de classe. Para Bastide, esta visão distanciada não compromete a excelência estética do que chama *nova poesia afro-brasileira*, sobretudo quando posta em contraste com o *intermezzo parnasiano*, tão prejudicial aos temas africanos. Na obra dos positivistas – afirma Roger Bastide –, *o sangue do homem de cor já corre nas veias da poesia do Brasil*.⁴⁰

Nos romances da época encontra-se a mesma visão idílica e paternalista do negro e das classes populares, ausente de considerações sobre a sua circunstância

³⁶ Para Hermanno VIANNA, a valorização do negro não resulta de uma súbita *iluminação* das elites, mas de um *efeito deliberado*, conta com agentes e espaços *mediadores*, que vão gradativamente revelando o povo à elite. Cf. *O mistério do samba*, p. 75. Graciliano RAMOS observa que o processo de integração encontra fortes resistências nos setores *arianistas* da nossa sociedade. Fora do relacionamento específico entre artistas negros e intelectuais brancos, o desprezo pelos *sangues inferiores* manifesta-se pelo silêncio: *E os pretos abundavam: a supressão deles devastaria o país. Limitaram-se, pois, à eliminação teórica dessas raças. Os semitas seriam expulsos oportunamente, quando os arianos conquistassem o poder. E evitou-se qualquer referência ao pessoal escuro das favelas*. Cf. *O que deveríamos fazer*, p. 228.

³⁷ Para José Murilo de CARVALHO, esta é uma tarefa que a geração intelectual da Primeira República já perseguia. Cf. *A formação das almas*, p. 32.

³⁸ Sobre a transformação das práticas populares em nacionais como solução ideológica das elites, diz Roberto SCHWARZ: *a esfera segregada tampouco permanecia improdutiva, e suas manifestações mais adiante teriam, para o intelectual de extração culta, o valor de uma componente não-burguesa da vida nacional, servindo-lhe como fixador da identidade brasileira*. Cf. *Nacional por subtração*, p. 108-109.

³⁹ Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Menotti del Picchia, Oliveira Ribeiro Netto, Ribeiro Couto, Raul Bopp e Manuel Bandeira.

⁴⁰ Roger Bastide *Poetas do Brasil*, pp. 39 e 55.

histórica.⁴¹ Em artigo de 45 sobre a *média* da produção romanesca, Graciliano Ramos irá lamentar a ausência do fator econômico no universo ficcional dos romances brasileiros. *Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho*, nossos romancistas enfatizam conflitos psicológicos e sociais de personagens da classe capitalista ou trabalhadora, *mas as relações entre as duas classes ordinariamente não se percebem*.

*Parece-nos que romancistas mais ou menos reputados julgaram certos estudos indignos de atenção (...) Assim, abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia.*⁴²

Neste contexto imaculado de preocupações de ordem material, o resgate do negro como personagem destaca sua dimensão espiritual e humana, sem considerar sua presença no processo produtivo como força de trabalho marginalizada.⁴³ Diz Graciliano que, nestes romances, *não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza; assim, produzem uma representação incompleta da vida social, ocultando circunstâncias que não poderiam deixar de ser examinadas*.

Aos autores do romance realista — uma literatura *nascida nestes últimos anos, diferente da que existia na pasmaceira anterior à outra guerra* — que se ocupa com a política e dá testemunho do conflito em que se debatem capital e trabalho, Graciliano Ramos irá dizer: *não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos*

⁴¹ As exceções são conhecidas: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins, Raquel de Queiroz, Amando Fontes.

⁴² Graciliano RAMOS, O fator econômico no romance brasileiro, pp. 253 e 255.

⁴³ No capítulo Os positivistas e a manipulação do imaginário, José Murilo de CARVALHO observa que a raça negra era considerada superior à branca por se caracterizar, como as mulheres, pelo predomínio do sentimento, ao passo que a raça branca era marcada pela razão. Cf. *A formação das almas*, p. 131.

apresentar em livro. Neste sentido, a produção da riqueza não deve ser um dado da fantasia, como nas histórias maravilhosas, porque a miséria, o ódio e o desejo de vingança, presentes na vida da gente vulgar, normalmente originam-se das relações de trabalho.⁴⁴

O resgate do negro pelos positivistas brasileiros encontra méritos no campo da psicologia coletiva; numa sociedade em que prevalecera a qualificação negativa de sua dimensão mestiça, contribui, inegavelmente, para a elevação da auto-estima (processo para o qual muito contribuiu o sucesso internacional de Jorge Amado). O mérito de Gilberto Freyre -- observa Hermano Vianna⁴⁵ -- está em ter dado *caráter positivo* ao negro e ao mestiço, vítimas de brutal preconceito. Valorizando o negro e a vida popular, reafirmamos nossa particularidade morena, risonha e franca, alimentamos a fé num nacionalismo alegre, sereno e cordial. Nas palavras de Jorge Castañeda, o populismo não só produz efeitos positivos na construção de um *ethos* nacional como permite a definição de um projeto coletivo e a adoção de políticas de interesse comum.

*A época populista foi a idade dourada da auto-afirmação nacional. Representou um período no qual os países latino-americanos se ergueram diante do resto do mundo, conquistaram atenção e respeito e defenderam o orgulho, a dignidade e muitos de seus verdadeiros interesses nacionais.*⁴⁶

Para o negro, contudo, esta euforia populista pode ter uma conotação negativa. O resgate (seletivo) de suas práticas culturais, elevadas a símbolo de uma nacionalidade -- na visão de Adauto Novaes -- caracteriza-se como uma *operação*

⁴⁴. Graciliano RAMOS, *O fator econômico no romance brasileiro*, p. 258.

⁴⁵. Hermano VIANNA, *O mistério do samba*, p. 63.

⁴⁶. Jorge CASTAÑEDA, *Utopia desarmada*, p. 49-50.

diabólica, que justifica uma *práxis* totalitária, bloqueando o equacionamento das diferenças sócio-culturais internas.

*Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional.*⁴⁷

Este é o risco da estética populista: impede a identificação do negro com sua circunstância de classe, dissimulando o conflito no interior da sociedade nacional. Por outro lado, o tratamento pitoresco de aspectos da cultura popular, que admiramos como marca da nossa diferença, desvinculado da circunstância econômica de seus agentes, leva muitas vezes os positivistas brasileiros a compactuarem com uma *interpretação triunfalista do atraso*.⁴⁸

O antídoto para esta *operação diabólica*, na busca de superação do exotismo, está na politização do resgate, de modo que o ser cultural seja sempre enfocado como agente da sua história. A estética nacionalista de conotação revolucionária – recordando Graciliano Ramos – deve tratar da *incorporação efetiva* do povo ao processo econômico, como forma de superação da *dupla existência* da cultura brasileira, intensamente vivenciada pela personalidade intelectual de Mário de Andrade como *dois níveis paralelos, mas não integrados*: a cultura erudita e a popular.⁴⁹

⁴⁷. Adauto NOVAES, Apresentação, p. 8 e Renato ORTIZ, *Cultura brasileira & identidade nacional*, p. 47. Roger BASTIDE percebe esta operação, ao dizer que os *poetas de cor* (...) *viam nessa valorização das coisas da África um obstáculo à sua assimilação*. Cf. *Poetas do Brasil*, p. 17.

⁴⁸. Vera Follain de FIGUEIREDO, *Da profecia ao labirinto*, p. 162.

⁴⁹. Vivian SCHELLING, *A presença do povo na cultura brasileira*, pp. 121 e 122.

Os modernistas brasileiros parecem ter compreendido que somente uma relação antropofágica entre estes dois estratos culturais, cujas reflexões não desconsiderassem os problemas de ordem econômica, possibilitaria o pleno desenvolvimento de um projeto nacional autêntico e democrático. Para eles, parece evidente que a integração *efetiva* do negro exigia uma revolução das estruturas, que viabilizasse sua ascensão na escala social; por outro lado, a construção de uma sociedade identificada do ponto de vista étnico e cultural com as classes populares só seria possível em decorrência de uma integração que fosse além da oportunidade educacional ou do convívio sexual. Nas palavras precisas de Antonio Candido, somente a *elevação do nível econômico das massas lhes permitirá uma participação efetiva na cultura nacional*.⁵⁰

No campo literário, esta integração traz a expectativa de que o povo possa passar de *assunto a realidade criadora* ⁵¹, passando de personagem a produtor de bens simbólicos, seja como autor ou público. Sem ela, o projeto de construção de uma identidade cultural sobre o plano puramente ideológico periga resvalar para o campo das mistificações paralisantes.⁵²

Desta convicção resulta a politização do discurso modernista, a partir dos anos 30. Para que a produção literária tenha algum rendimento político, não basta falar do negro em situação de atraso e pobreza, mantendo uma perspectiva assistencialista e fatalista da sua circunstância histórica; há que propor a

⁵⁰ Antonio CANDIDO atribui a Mário Schenberg a formulação desta teoria. Cf. Poesia, documento e história, p. 48.

⁵¹ Opondo *romance moderno* a *romance feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada*, Antonio CANDIDO observa que, naquele, o povo aparece como *fonte* e não apenas como *assunto* ou *motivo de arte*. Cf. Poesia, documento e história, p. 48 e Roger Bastide e a literatura brasileira, p. 101.

⁵² Para Roberto SCHWARZ, o ponto decisivo da falta de autenticidade da produção cultural pré-moderna, no Brasil, não está na visão transoceânica das elites mas na *segregação dos pobres*. A escravidão é substituída por outras formas de trabalho compulsório, mantendo a segregação cultural. Logo, a solução estaria no *acesso dos trabalhadores aos termos da atualidade, para que os possam retomar segundo o seu interesse, o que -- neste campo -- vale como definição de democracia*. Cf. Nacional por subtração, pp. 106 e 109.

transformação da hierarquia social (penso em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade).

Mário e Oswald de Andrade tiveram seus momentos de namoro com o marxismo⁵³, fato que promoveu a politização, quando não a partidarização, de suas produções estéticas e intelectuais. Na década de 40, as convicções de Oswald não se encontram mais na fase da emoção e do sentimento. Seu discurso identifica-se com uma linguagem comunista mais definida, tratando das razões capitalistas, da exploração econômica, numa análise de conjuntura que se posiciona no terceiro-mundo.

*E senti, mesmo antes de ser politizado na direção do meu socialismo consciente, que era viável a ligação de todos os explorados da terra, a fim de se acabar com essa condenação de trabalharmos nos sete mares e nos cinco continentes e de ser racionado o leite nas casas das populações ativas do mundo, para New York e Chicago exibirem afrontosamente os seus castelos de aço, erguidos pelo suor aflito e continuado do proletariado internacional.*⁵⁴

Com Oswald de Andrade, a proposta modernista avança das teorias estéticas e culturais para a definição de uma *práxis* socialista, vendo na literatura um instrumento de combate às forças reacionárias.

Comentando a poesia africanista do período romântico, com destaque para Castro Alves, Roger Bastide antecipa esta proposta política a cargo da literatura de forma singular, pondo à parte qualquer resquício de ingenuidade.

⁵³. Em 1931, Oswald escreve com Patrícia Galvão o jornal ideológico *O Homem do Povo*. Cf. Mário da Silva BRITO, Oswald, Democracia e Liberdade, p. 17. Em sua crônicas do *Diário Nacional* entre 1929 (crise do capitalismo) e 1932 (revolução constitucionista), Mário de Andrade externa suas dúvidas de católico e suas cautelas de namorado do marxismo. Cf. Telê Porto Ancona LOPEZ, *O cronista Mário de Andrade*, p. 51-52.

⁵⁴. Oswald de ANDRADE, *Ponta de lança*, p. 52.

*Em vão procurarão unir-se os corações, as instituições sociais são bastante fortes para impedir a comunhão, o social é mais poderoso do que a boa vontade e que os sentimentos individuais; é preciso então voltar-se, daí para a frente, contra o social e fazer uma poesia revolucionária.*⁵⁵

Não fica explícito, no texto de Roger Bastide, se a poesia de Castro Alves ou dos positivistas lhe satisfaz como modelo revolucionário. Convém notar que estas determinações de ordem ideológica, no campo das produções simbólicas, irão materializar-se sobretudo no romance social latino-americano. Nas palavras de Antonio Candido, a partir dos anos 30 a *função do romance* passa a ser preparar o terreno visando à *integração das massas na vida do país*.⁵⁶ Adequando-se a esta proposta que confia no poder transformador das produções simbólicas, ganha destaque a obra literária de Jorge Amado.

O que se observa, contudo, são as limitações da superestrutura como instrumento de transformação e não de legitimação da hierarquia social. No Brasil, à ascensão literária do povo não correspondeu sua ascensão social. Se o desenvolvimento da consciência política de nossos escritores amadureceu a produção literária, o processo histórico não avançou. Assim, ficam frustradas as expectativas do crítico que, nos anos 40, saudou os romances de 30 como *prelúdio* do processo de integração que *virá depois*. Não veio.⁵⁷

Em Cuba (onde tudo aconteceu), nacionalismo e socialismo são ideologias em evidência desde as primeiras décadas do século; peculiaridades da sua história,

⁵⁵ . Roger BASTIDE, *Poetas do Brasil*, p. 27.

⁵⁶ . Antonio CANDIDO, *Poesia, documento e história*, p. 48.

⁵⁷ . *Ibidem*, p. 48. Esta é uma esperança viva dos anos 40. Mais tarde, Roberto SCHWARZ irá reconhecer as limitações da superestrutura como instrumento de transformação social, o que equivale a destacar a necessidade da ação política: *fica sugerido que as elites se poderiam conduzir de outro modo (...) o que equivale a pedir que o beneficiário de uma situação acabe com ela*. Cf. *Nacional por subtração*, p. 109.

como as Guerras de Independência e a introdução da emenda Platt em sua carta constitucional podem ter acelerado o processo de formação ideológica.⁵⁸

Carpentier localiza o fenômeno de amadurecimento dos intelectuais cubanos entre os anos 14 e 24, quando surge uma geração que *sí se interesa por los movimientos de massa, que sí estudia los conflictos sociales, y que descubre el papel que desempeña la economía en la historia*. Como se vê, o interesse pelas classes populares mostra-se consciente das implicações econômicas do subdesenvolvimento. Para o Grupo Minorista, estas formulações ideológicas se completariam com uma prática política necessária. Diz Carpentier:

*Esta indagación de lo cubano nos condujo a hacer un examen crítico de la lamentable vida política de la época, y eso nos llevó, a su vez, a la participación de tipo político en la vida de nuestra nación.*⁵⁹

O amadurecimento da consciência política dos intelectuais cubanos não tarda a produzir efeitos estéticos. Neste sentido, o processo literário conduzido pelo Grupo Minorista – que irá publicar, em 1927, o manifesto *La afirmación minorista* – segue uma trajetória bastante semelhante à do Modernismo brasileiro. Num primeiro momento, a literatura apresenta um propósito vanguardista, atento à moda da experimentação lingüística.⁶⁰ Passada a fase de diálogo com os procedimentos de vanguarda, passa-se a uma fase em que se valoriza a possibilidade de expressar o *criollo* e o folclore, tradições que haviam sido postergadas durante demasiado tempo em virtude de preconceitos absurdos das elites ilustradas. As tendências

⁵⁸ Em Cuba, o processo abolicionista está diretamente vinculado à guerra contra a Espanha e à interferência dos Estados Unidos. A *Platt Amendment* outorga poderes constitucionais ao imperialismo norte-americano. Cf. Otto María CARPEAUX, Prefácio, p. 6.

⁵⁹ Virgílio LEMUS, *Entrevistas*, p. 103.

⁶⁰ Na indecisão entre estes campos estéticos Carpentier identifica os problemas de realização de *Écue-Yamba-Ó*. Cf. Prólogo.

africanistas avançam no campo das artes e da cultura. Em seu estudo sobre a evolução da música em Cuba, Carpentier afirma que *súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas*.⁶¹

Em consonância com esta tendência, o grupo minorista deixa de lado o surrealismo, quando este estava no melhor da sua curva, e envereda por uma estética de cunho nacionalista.

*Sin embargo, después se produjo un fenómeno: habiendo comenzado como un movimiento vuelto hacia las nuevas corrientes estéticas de Europa, se fue convirtiendo poco a poco en un movimiento llevado hacia una entera valorización de lo nacional.*⁶²

No campo ideológico, além dos ideais nacionalistas, o Grupo Minorista identifica-se com a causa socialista. Alguns de seus membros estão ligados à fundação do Partido Comunista Cubano.⁶³ Os termos da *Declaración del Grupo Minorista de La Habana*, que combatia o *apoliticismo* das *generaciones esteticistas*, têm um tom panfletário que os manifestos de Oswald de Andrade, nos anos 20, ainda não conheciam.

*Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.*⁶⁴

⁶¹ . Alejo CARPENTIER, *La música en Cuba*, p. 306. Como veremos, o interesse pelo folclore afro-americano não contraria as orientações das vanguardas.

⁶² . Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 103.

⁶³ . Em 1922 e 1925 foram fundados os Partidos Comunistas brasileiro e cubano. Carpentier não pertenceu ao Partido, embora fosse amigo dos intelectuais Mella, Viliena e do *obrero* Carlos Balaño, seus fundadores. Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 203-204.

⁶⁴ . O texto resumido da *Declaración* foi publicado, sob o título *La afirmación minorista*, na *Revista de Avance*, p. 32.

De conteúdo mais político que literário, a publicação desta Declaración na *Revista de Avance*⁶⁵ anuncia a presença marcante, em Cuba, desta tendência francamente engajada da produção literária continental (penso na vida e na obra de Nicolás Guillén).

Sem pretender enveredar pelos caminhos complexos e incompletos da periodização, posso dizer que esta literatura política mantém-se como tendência na América Latina até as décadas de 60 e 70. Durante o fenômeno estético e mercadológico amplamente conhecido como *boom*⁶⁶, estas ideologias americanistas mantêm seus efeitos sobre a produção literária. Estudando a genealogia do *boom* a partir de um argumento sociológico -- *a regional euphoria created, in part, by Castro's triumph in 1959* --, Doris Sommer observa que, nestas décadas, a América dá sinais de superar o subdesenvolvimento econômico *by naming it*, assim como a dependência cultural, *by cannibalizing the range of European traditions*.⁶⁷ Mas a persistência do intuito ideológico não compromete a autonomia da série literária. O que caracteriza esta literatura politicamente motivada, que vive o clima de euforia dos anos 60, é o direito à pesquisa estética e à experimentação da linguagem. O fenômeno do *boom* caracteriza-se por um avanço da consciência estética no que se refere às formas de expressão. Mais precisamente -- observa Eduardo Coutinho --,

⁶⁵ A publicação deste texto numa revista de vanguarda, cujo apoliticismo o próprio Grupo Minorista propunha-se a combater, causa certo estranhamento; como diz Martín CASANOVAS, mesmo entre os integrantes do Grupo Minorista não havia *unanimidad de pareceres* sobre a questão social, *que es el que propiamente caracteriza una acción revolucionaria a fondo y radical*. Cf. Prólogo, p. 11.

⁶⁶ Carpentier não aceita a cronologia do *boom*, termo que considera inadequado e desmerecedor. Para ele, trata-se de uma estratégia de mercado, desenvolvida por seu amigo Roger Caillois, através da *Nouvelle Revue Française* e da linha editorial La cruz del sur. Considera que, nos anos 50, a literatura americana já fazia sucesso na Europa, com o *Canto General*, de Neruda, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e com novelas de Jorge Amado que entusiasmaram André Gide. Carpentier cita também Machado, que teria sido comparado, por Maurois, a Dickens. Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, pp. 32, 55, 299, 421, 433 e 452.

⁶⁷ Observa Doris SOMMER que, com a difusão da obra de García Márquez, Vargas Llosa e Julio Cortázar nos mercados da Europa e dos Estados Unidos, a literatura e o pensamento latino-americanos davam a impressão de ascender, finalmente, a um patamar de reconhecimento universal. Por isto, muitos escritores -- como José Donoso -- reivindicam os anos 60 como data do fenômeno de amadurecimento de uma consciência continental. Remetendo ao princípio de Foucault -- *the story of ruptures crosses sides and recognizes the story of continuity* --, Sommer prefere considerar que a novelística latino-americana apresenta linhagens que dão continuidade ao projeto de construção de uma identidade americana, que vêm de seus romances de fundação. Cf. *Irresistible romance*, p. 71-73.

os escritores do *boom* adquiriram a consciência de que a renovação estética representa um procedimento fundamental da literatura política, uma vez que o *elemento sócio-político* pode ser *expresso pela própria forma da obra*.⁶⁸ Este avanço teórico levaria à *neutralização da oposição entre consciência estética e engajamento social*. O conceito de *narrativa síntese* — a que se refere Eduardo Coutinho⁶⁹ — estaria relacionado a esta interação entre participação e experimentalismo (penso em *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza).

Esta colocação tem sido aceita como evidente e seu paradigma estaria na obra de Julio Cortázar. Isto não significa, contudo, que o romance realista dos anos 30, ao resgatar o modelo narrativo do século XIX, tenha permanecido fiel à tradição naturalista. Ao contrário, na alternância dos horizontes literários, o romance moderno igualmente resulta de um intuito de experimentação, promovendo a democratização e a atualização das formas de expressão e rompendo com a estética positivista das primeiras décadas deste século.

A partir dos anos 70, os projetos de integração das classes populares e a ação política decorrente deste ideal revolucionário foram paralisados em toda a América Latina. Nos anos 80, a questão social e a reflexão estética dela decorrente são definitivamente descartadas do sistema literário. Instaure-se o império do *best-seller*, no campo da cultura de massa. A politização da consciência estética conhece momentos de arrefecimento. Chega ao fim a marcha das utopias, sem que a história americana produzisse matéria para uma nova narrativa política. A consciência do

⁶⁸ Eduardo COUTINHO, *A narrativa contemporânea das Américas*, p. 180.

⁶⁹ Para Eduardo COUTINHO, a literatura engajada dos anos 30, ao privilegiar a denúncia social, atém-se a uma linguagem tradicional, presa ao aparente e ao convencional e calcada em uma série de clichês e estereótipos, que não diferenciava muito da utilizada, em finais do século XIX, pelos adeptos do Real-Naturalismo. Cf. *A narrativa contemporânea das Américas*, p. 179.

subdesenvolvimento, com o malogro do socialismo real e o avanço do capitalismo global, alimenta outros sonhos de grandeza quando não se resigna ao imperativo da violência.

No romance brasileiro, vemos sinais desta *utopia desarmada*.⁷⁰ Analisando *Quarup*, o romance da revolução popular no Brasil, Vera Follain de Figueiredo observa:

(...) em função dos fatos políticos que aqui ocorreram, a expectativa de uma história linear será substituída pela idéia de um tempo caótico (...) Vemos, então, surgirem jovens personagens, perdidos nos próprios ideais, nos sonhos que se estilhaçam.⁷¹

Esta desconstrução do gênero nos fala do fim da nossa modernidade, marcada pela preparação do futuro. Encerra-se o ciclo de uma literatura que pensa, ideologicamente, a construção da sociedade. Ao personagem Gil, de *Bar D. Juan*, restaria sonhar com uma narrativa cujo desenlace triunfal tivesse amparo nos fatos históricos. Esta narrativa heróica – como veremos – somente a literatura cubana poderia produzir.⁷²

⁷⁰ Segundo Jorge CASTAÑEDA, *Fidel Castro e os cubanos não inventaram a luta armada na América Latina e no Caribe. Havia na região uma longa tradição de recurso às armas, que remonta ao século XIX e se prolonga até a véspera da Revolução Cubana. Os que forjaram esta tradição foram os nacionalistas, os liberais radicais e, em certas ocasiões, os marxistas. (...) Mas os cubanos redefiniram uma tradição e converteram-na em política de Estado e de partido. Na década de 70, a revolução na América Latina parecia condenada à morte, e a normalização dos vínculos diplomáticos entre Cuba e muitos governos da região impôs à ilha uma atitude de não-interferência nos assuntos internos de outros países. Cf. Utopia desarmada, pp. 60 e 69.*

⁷¹ Vera Follain de FIGUEIREDO, *Da profecia ao labirinto*, p. 104.

⁷² Segundo Vera Follain de FIGUEIREDO, *La consagración sería o livro que Gil, personagem de Antonio Callado, em Bar D. Juan, gostaria de escrever e que fica incompleto, na gaveta, com o fracasso da guerrilha, no Brasil. Cf. Da profecia ao labirinto, p. 169.*

OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Feita esta contextualização do fenômeno, nosso próximo passo será verificar as manifestações de nacionalismo e socialismo na organização interna das narrativas de Amado e Carpentier.⁷³

A análise de *Jubiabá* e *Écue-Yamba-Ó* fundamenta-se, inicialmente, numa leitura antropológica do universo ficcional, que nos permite verificar os modos de representação do negro e suas práticas culturais nestes romances que se empenham na construção de uma identidade nacional-popular.

Em seu estudo sobre a "elevação" do samba carioca a símbolo da nacionalidade, Hermano Vianna afirma que o *Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional*.⁷⁴ De fato, o elogio é mais ideológico do que político. Na prática social, Hermano Vianna reconhece o caráter seletivo que este processo de resgate apresenta na sociedade brasileira.

(...) não quero negar uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira (...); (...) o grande desafio para os grupos sociais brasileiros interessados em produzir a "unidade da pátria" e o "nacional" era encontrar determinados traços culturais que pudessem ser aceitos, pelo maior número de "patriotas", como expressão daquilo que existe de mais "brasileiro" (...).⁷⁵

Num primeiro momento, os romances de Amado e Carpentier irão reproduzir esta concepção elitista. O resgate da cultura popular privilegia certas práticas dos

⁷³ Para Antonio CANDIDO, certos elementos da natureza social e psíquica de uma sociedade se fazem presentes na estrutura profunda de uma obra, literariamente organizados. Cf. *Literatura e Sociedade*, p. 22. Para LAFETÁ, é função da crítica examinar como a ideologia do autor se organiza literariamente. Cf. *1930: a crítica e o modernismo*, p. 98.

⁷⁴ Hermano VIANNA, *O mistério do samba*, p. 127.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 152.

sistemas adaptativo e ideológico; a construção do personagem obedece a uma visão estereotipada do negro, em que ressaltam traços atribuídos à malandragem.⁷⁶

A tipificação de personagens -- a que Gilberto Freyre chamou tipos sócio-antropológicos⁷⁷ -- é um procedimento útil aos acertos e equívocos que implicam a construção de uma identidade diferenciadora.

Na leitura dos romances observamos que algumas práticas -- como a dança e a música -- são tratadas como manifestações autênticas da nacionalidade. Potencialmente, poderiam promover uma maior aproximação entre povo e elite. Destas participam os brancos sem maior constrangimento, ou mesmo com fervor popular-nacionalista, ainda quando vinculadas a rituais de magia ou a expressões de forte apelo sexual.⁷⁸ No campo das práticas adaptativas, a valorização da culinária *criolla*, saborosa, nutritiva e afrodisíaca, compreende, ainda, um elogio à superioridade de nossas riquezas naturais. A intensa sexualidade dos personagens da estirpe mestiça, inclusive das matrizes femininas, num esforço de elogio da *morenidade*⁷⁹, complementa a ação desta literatura sobre os mecanismos de estímulo da nacionalidade.

A análise das práticas sexuais, nos romances de Amado e Carpentier, virá nos revelar, contudo, os mecanismos de controle dos relacionamentos afetivos e a interdição do casamento inter-racial. No campo associativo, onde se situa a

⁷⁶ O negro é normalmente identificado ao malandro. Ocupando as funções de artista, atleta, jogador ou contraventor, circula como um falso homem livre -- sem projeto, mas sob a proteção de um poderoso de ocasião -- entre as classes sociais. Suas mentiras e dissimulações, sendo qualidades inatas e essenciais de seu temperamento extrovertido -- e não um atributo adquirido por força das circunstâncias --, não têm o objetivo pragmático de resolver situações concretas lesando terceiros. Sem ser um modelo de virtude, é íntegro, preza a amizade, não cede seu orgulho à bajulação dos poderosos, tem um código de conduta. Cf. Antonio CANDIDO, *Dialética da malandragem*; Roberto SCHWARZ, Pressupostos, salvo engano, da "Dialética da malandragem".

⁷⁷ Gilberto FREYRE, *Heróis e vilões no romance brasileiro*.

⁷⁸ Na análise dos romances, a aceitação destas práticas pelas elites brasileira e cubana, na visão de Amado e Carpentier, será melhor matizada.

⁷⁹ Gilberto FREYRE, *Heróis e vilões no romance brasileiro*, p. 36.

instituição reguladora do matrimônio — instrumento inequívoco de ascensão social, que determina a formação da família, o estabelecimento da propriedade e a distribuição da herança — revelam-se com maior clareza as dificuldades de aproximação entre povo e elite, através da integração afetiva e econômica das classes subalternas ao processo social.

A interdição do matrimônio, na ausência de políticas específicas de integração econômica, inviabiliza a configuração de um modo de ser latino-americano em que o negro efetivamente tenha lugar. Diante deste impedimento — que compromete a tese da democracia racial e o elogio da *morenidade*, embora não interfira diretamente com o "livre" desempenho da sexualidade em nossa sociedade — a valorização da cultura popular, que subitamente consagra um anseio geral de pacificação das relações entre brancos, negros e mestiços, torna-se socialmente ineficaz. Nas palavras de Hermano Vianna, a *valorização do desprezado é uma operação condenada à incompletude*.⁸⁰

Este conflito social insolúvel, que se manifesta no campo das relações afetivas, pode dar bom rendimento literário, em termos de mitificação ou denúncia. Os romances de Amado e Carpentier — como veremos — lidam com esta ambigüidade. A incerteza quanto ao futuro da integração nacional, que as relações afetivas indiciam, não esmorece o ânimo de uma literatura marcada pela emoção da descoberta da nacionalidade na *força mítica* das fontes populares.

⁸⁰ *O mistério do samba*, p. 164. Segundo Hermano VIANNA, o fato de ser cigano não impediu Laurindo Rabello de tomar-se uma celebridade artística junto à elite imperial mas impediu seu casamento com seu amor de juventude. (p. 42) Antonio CANDIDO afirma que, se comparada à *engameadora fraternidade* da sociedade norte-americana, a sociedade brasileira é mais flexível: *incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à sua natureza mais íntima (...), se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos*. Este argumento é verdadeiro, principalmente na faixa popular onde ocorrem formas espontâneas de sociabilidade — como apontam as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Fora do matrimônio, no campo moral e não econômico das regulações sociais, as classes se identificam, tornando menos dramático os conflitos de consciência. Mas também é verdade que nas relações entre os estratos superiores e inferiores da sociedade ocorre forte repressão e rejeição — como se vê em *O Guarani*, de José de Alencar. Cf. *Dialética da malandragem*, p. 339-340.

É a denúncia da *incompletude* das intenções nacionalistas sobretudo no campo das relações econômicas que diferencia os romances de Amado e Carpentier das narrativas francamente populistas. Em *Jubiabá* e *Écue-Yamba-Ó*, a denúncia do preconceito social e racial associa-se à denúncia da exploração econômica. O tratamento afetivo e positivo do oprimido é complementado por uma leitura crítica de sua circunstância histórica no espaço do subdesenvolvimento.

Conjugando marxismo e etnografia, o negro não será tratado como um tipo cultural mas, sim, como indivíduo, capaz de protagonizar a transformação das estruturas responsáveis por sua exclusão. Neste sentido, ganham destaque os conceitos de 'alienação' e 'conscientização', que se referem à construção de personagens como agentes da própria história.

Para Assis Duarte, esta literatura tem como objetivo falar às massas, formar a consciência do leitor burguês — e, possivelmente, do proletário —, apontando o socialismo como via de superação dos problemas nacionais.⁸¹ Trata-se, portanto de uma literatura revolucionária, que não só denuncia a exploração econômica, a opressão social e a dominação ideológica como incita à luta de classes via greve ou revolução.

Este conjunto de medidas, tão a gosto do realismo socialista, favorecerá o retorno do herói positivo, dos casais alegóricos, das motivações épicas e outros elementos do romantismo revolucionário. Como um romance de teses ora amargas ora mais otimistas, esta literatura irá representar sempre — repito — uma atitude de

⁸¹. Cf. Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*.

confiança no poder da palavra para despertar a consciência da necessidade e estimular a ação política.

Não se pode negar a "influência" das *proposições e definições* dos partidos comunistas em relação à criação artística⁸², que orienta boa parte da produção literária dos anos 30, em todo o mundo, nos romances de Amado e Carpentier. A leitura de *Jubiabá* e *Écue-Yamba-Ô* nos irá mostrar as variações desta literatura africanista, que não se reduz à luta pela integração da raça oprimida mas se enquadra no panorama universal da luta pela libertação do homem.⁸³

Estas considerações de ordem política e antropológica sobre a organização interna destas narrativas que dialogam com o realismo socialista nos colocam diante de uma questão fundamental, que não pode ser desconsiderada neste estudo literário: a complexa relação entre forma e ideologia. Teoricamente -- como observa Carpentier⁸⁴ --, a opção ideológica leva ao culto de uma tradição que corresponde, no romance, à retomada do registro realista consagrado pelo século XIX. O realismo socialista recupera este modelo, em que prevalece um narrador seguro dos fatos e da referencialidade da linguagem literária.

Por outro lado, o desejo de ruptura com esta tradição, por influência das vanguardas européias, leva à adoção de técnicas de desconstrução do padrão lingüístico lógico-sintático, buscando revelar a desordem dos processos mentais do personagem-narrador. No romance, este desejo traz o predomínio do discurso

⁸². Segundo Nelson CERQUEIRA, os princípios estéticos da arte socialista são: *interesse nos aspectos vibrantes do folclore e nos temas folclóricos; sede constante pelas formas de arte populares, como a literatura de cordel; preocupação consistente com as classes econômicas menos favorecidas; descrição sempre favorável dos povos socialistas, da União Soviética e dos líderes marxistas; e crítica mordaz, quer sócio-política, quer satírico-humorística, da classe dominante. A política do Partido Comunista*, p. 9-10.

⁸³. Este processo engloba as lutas feministas quando resultam de uma dominação que, além de gênero, é também de classe.

⁸⁴. Na realização de *Écue-Yamba-Ô*, Alejo CARPENTIER afirma ter vivido este dilema: *Habla, pues, que ser 'nacionalista', tratándose, a la vez, de ser 'vanguardista' (...) Propósito difícil, puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el 'vanguardismo' significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición*. Cf. Prólogo, p. 18.

indireto livre ou do fluxo de consciência, no plano da escrita; a polifonia ou multiplicação do foco narrativo, no plano da estrutura interna; a ampliação da dimensão psicológica da narrativa, no campo do gênero; e a sobreposição da literariedade à referencialidade, no plano da concepção estética.⁸⁵ Teoricamente, esta opção pela renovação e atualização das formas expressivas favorece a literariedade da narrativa, embora comprometa a fácil veiculação de conteúdos ideológicos.

Este tenso diálogo entre esteticismo e engajamento tem sido uma constante na produção literária do continente. Nas palavras precisas de Vera Chalmers — comentando o caso extremo deste dilema na trajetória de Oswald de Andrade — o *inventor de neologismos, o desarticulador da sintaxe, entra em conflito com uma noção mais populista da linguagem literária*.⁸⁶

A identificação deste problema levou-me a definir o objetivo final deste projeto: verificar esta *tensão* que se estabelece em toda literatura política entre forma e ideologia, cujo controle, em nome de uma maior eficácia estética, esteve no centro das preocupações de Mário de Andrade.⁸⁷

Nas considerações finais deste trabalho, espero compreender e explicar melhor como e quando se dá a manifestação de uma estética efetivamente revolucionária na obra de Amado e Carpentier, conjugando, em nível de excelência, conteúdo e expressão.

Evidentemente, a repetição de um modelo, ou sua aplicação à circunstância local, representa uma queda da qualidade estética pela limitação das potências

⁸⁵ Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 151.

⁸⁶ Vera CHALMERS, *3 linhas e 4 verdades*, p. 28.

⁸⁷ João Luiz LAFETÁ, *1930: a crítica e o modernismo*, p. 115-116.

criativas. Isto significa que a obra revolucionária, até mesmo em busca de maior eficácia e permanência, não deve abdicar de sua condição de linguagem literária em favor de qualquer proselitismo.

Esta concepção amplamente divulgada e aceita de que cabe à arte revolucionária ater-se a uma linguagem convencional para ser ideologicamente clara, correta, didática, deve-se à redução dos princípios da estética marxista ao programa do realismo socialista: aqueles, reconhecendo o caráter humanista e a autonomia da arte; este, limitado à verossimilhança ideológica e a procedimentos paradigmáticos.⁸⁸

Observa Georg Lukács que a estética marxista fundamenta-se em dois princípios.⁸⁹ O primeiro exige dos escritores que se posicionem contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho – princípio que, na *práxis* social, identifica o intelectual com o militante.

Aplicado à construção dos personagens ou ao estabelecimento dos conflitos dramáticos, este princípio precisa ser melhor compreendido, pois não propõe a tipificação dos personagens nem o esquematismo das narrativas. Segundo Lukács, a estética marxista preconiza que os escritores *colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade*. Este procedimento humanista não deve se confundir com a péssima individuação que – disse Engels – se reduz a uma *sofisticação de*

⁸⁸ O termo 'verossimilhança' aparece aqui na sua acepção de correspondência com um referente; indica uma relação mímica de representação ou construção do "real". Observa Cavalcanti PROENÇA (sobre Alencar) que a obra literária não figura a realidade objetiva, mas uma possibilidade; o referente é uma convenção (romântica) e não um dado concreto de um mundo observado. *José de Alencar na literatura brasileira*, p. 73. Refiro-me, portanto, à verossimilhança em relação a um referente convencionado pelo realismo socialista – o mundo da militância política. Neste sentido, a verossimilhança é uma *aparência de verdade*. *Provém dos códigos ideológico e retórico, comuns ao emissor e ao receptor, o que assegura a legibilidade da mensagem. As referências explícitas ou implícitas a um sistema extratextual de valores produzem o "efeito de real"*. Cf. Samira MESQUITA, *O enredo*, p. 68 e Carlos Nelson COUTINHO, *O significado de Lima Barreto*, p. 45.

⁸⁹ Cf. Georg LUKÁCS, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*.

pedantes. Ao contrário, deve inserir o personagem no contexto histórico, indo além da *superfície* da sociedade capitalista, sem descuidar de seus sentidos, de sua sensibilidade, de sua individualidade.⁹⁰

A crítica ao realismo socialista considera que a exigência de coerência ideológica decorre da suposição de que a doutrina partidária capta a verdade, e não a superfície da sociedade capitalista. Seu resultado estético é o excessivo sociologismo programático e uma concepção deformadora do real, mais dogmática que dialética.

Na concepção dialética, o singular e o determinado, o absoluto e o relativo *formam uma unidade indestrutível*. Por isto, a verdade histórica reflui no indivíduo, assim como a verdade do indivíduo é relativizada pela sua circunstância histórica; objetividade e subjetividade totalizam o indivíduo. Na visão marxista da sociedade e, *também, na estética marxista* — afirma Lukács —, *o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento, etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais*.⁹¹

Na concepção marxista, *o estudo apaixonado da natureza humana do homem (...) faz parte da essência de toda literatura*. A natureza humana, contudo, não é um dado absoluto e genético mas o resultado de sua interação com os processos sociais. Marx observa que o escritor não só deve estudar a natureza humana mas defendê-la *contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram* — sobretudo o capitalismo. Esta posição *contra* identificaria *tudo*

⁹⁰ Engels afirma — segundo LUKÁCS — que o personagem é um tipo, mas, ao mesmo tempo, também é um indivíduo singular determinado (...). Cf. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels, p. 33.

⁹¹ Ibidem, p. 17.

*verdadeiro escritor (...), independentemente do grau maior ou menor em que seja alcançada a consciência disso nos espíritos criadores individualmente considerados.*⁹²

Destas considerações concluímos que o escritor deve posicionar-se não somente contra a reificação capitalista, mas também contra o marxismo vulgar, que promove a pregação totalitária. Concluímos, também, que a liberdade da consciência do intelectual deve ser respeitada. Desde que sua obra não compactue com a ordem capitalista, o escritor está desobrigado da pregação sistemática de princípios e programas da causa revolucionária.

Este posicionamento independe das simpatias políticas do autor pela esquerda, como ocorre a Balzac, que descreve a decadência da aristocracia contra as suas próprias simpatias de classe (Carpentier irá emitir a mesma opinião sobre Proust⁹³). Decorre, antes, *daquela honestidade estética incorruptível* que caracteriza a grande literatura, onde sempre defende-se a *integridade do homem* contra as formas históricas de opressão mesmo quando se enaltece o progresso.⁹⁴

Por outro lado, a exigência de um posicionamento anti-capitalista decorre da convicção de que não existe neutralidade possível. Em arte, todo signo é ideológico. Na visão marxista, contudo, o posicionamento contra-ideológico do escritor não determina a produção de uma *arte de tendência ou de tese*. Para Engels, a tese deve *brotar da situação e da ação, sem que a ela se faça referência de maneira*

⁹². Georg LUKÁCS, Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels, p. 23.

⁹³. Virgílio LEMUS, *Entrevistas*, pp. 317 e 470.

⁹⁴. Georg LUKÁCS, Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels, p. 40-41.

*explícita, e o poeta não está obrigado a pôr nas mãos do leitor já pronta a solução histórica para os conflitos históricos por ele descritos.*⁹⁵

Marx -- afirma Lukács -- desaprova o fechamento ideológico que implica a utilização de toda a obra ou mesmo de um só personagem *como expressão direta e imediata das opiniões do autor, o que priva o personagem da autêntica possibilidade de viver até o fundo suas próprias faculdades vitais segundo as leis íntimas e orgânicas da dialética de seu próprio ser.*⁹⁶

Esta colocação traz implícita a defesa do romance biográfico, existencialista ou psicológico, enquanto gênero -- o que afasta a estética marxista dos esquemas rígidos do realismo socialista. O segundo princípio da estética marxista reconhece, portanto, a autonomia da obra de arte e o primado da forma em sua realização estética. Para os marxistas, a produção artística tem suas leis evolutivas e uma dialética interna, que incrementa a experimentação de novas formas expressivas. O mérito de uma obra literária está na *unidade entre o valor estético permanente da obra de arte e o processo histórico do qual a obra -- exatamente na sua perfeição, no seu valor estético -- não pode ser separada.*⁹⁷ Na adequação entre a série literária e a histórica, portanto, está o seu valor estético.

O primeiro princípio, contudo, sobrepõe-se ao segundo. O que os marxistas não aceitam é a concepção de arte pela arte, ou seja, a idéia da *perfeição formal como um fim em si mesma*, destituída do intuito de representação. O marxismo -- afirma Lukács -- não encampa o dogma da *inovação radical e absoluta da forma artística*, que acentua o caráter verbal do produto literário e o caráter ficcional das

⁹⁵ Georg LUKÁCS, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, p. 38.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 45.

narrativas. Servir como *reflexo* ou como *reprodução artística da realidade* é uma função perene da grande literatura.⁹⁸

Estas considerações estéticas são fundamentais para que possamos estabelecer algum juízo crítico neste estudo da literatura política de Jorge Amado e Alejo Carpentier.

A DELIMITAÇÃO DO OBJETO

A formulação deste objetivo final no campo da estética marxista trouxe a necessidade de ampliarmos nosso campo de estudos, de modo a verificar a permanência, a transformação ou a superação destes princípios na trajetória de Amado e Carpentier – autores originalmente ligados à literatura de esquerda.

Para realizar este rastreamento, dada a amplitude de uma produção que se estende até os anos 80, optei pela inclusão de três romances como objetos de estudo: *Terras do sem fim*, que representa para toda a crítica o momento de melhor realização da literatura política de Jorge Amado; *La consagración de la primavera*, considerado o grande épico da Revolução Cubana; e *Mar morto*, que nos interessa por seu caráter alegórico, no campo das relações afetivas, enfatizando a construção de uma identidade étnica e cultural morena. Neste romance – que, como observa Assis Duarte, extrapola o projeto de uma literatura militante⁹⁹ –, Amado parece

⁹⁸ Georg LUKÁCS, Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels, p. 29. *A teoria do reflexo* distingue a concepção mecanicista deste processo como deformação da estética marxista, já que fotografa a superfície dos fenômenos sem captar sua essência: *elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, e que se manifestam, dialeticamente, nos fenômenos da superfície.* (p. 31)

⁹⁹ Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 29.

compensar o didatismo de *Jubiabá*, promovendo a despolitização do protagonista. Ainda assim, não deixa de ser um romance político, nem de exprimir uma ordem da realidade que se fundamenta no ideário marxista.

Na abordagem destes romances, retomarei a análise das manifestações ideológicas e suas determinações sobre as formas expressivas.

Na trajetória de Carpentier, parto do pressuposto – confirmado por sua vasta produção crítica e teórica¹⁰⁰ – de que a intenção política se renova a cada romance, para ressurgir, recuperando princípios do realismo socialista, em *La consagración de la primavera*.

No caso de Jorge Amado, autor confessadamente menos dado à reflexão crítica e teórica, parto do pressuposto de que a intenção política esmorece, em sua trajetória, dando lugar a um lento mas progressivo encaminhar-se para a narrativa de costumes – tendência que já estaria presente em *Terras do sem fim*.

Na abordagem destes romances, será preciso contextualizá-los no *horizonte de expectativas*¹⁰¹ em que são concebidos. No caso de Carpentier, devo considerar sua intenção de satisfazer as expectativas de uma literatura engajada, sem abdicar da erudição e do virtuosismo verbal que tem dificultado a recepção de sua literatura pelo grande público que o processo revolucionário trouxe ao mundo da leitura. No caso de Amado, será preciso considerar o impacto causado junto à crítica por sua literatura, quando surgiu para preencher lacunas e sugerir novos rumos¹⁰², assim

¹⁰⁰ Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*.

¹⁰¹ O conceito de horizonte de expectativas diz respeito às convenções estéticas que circulam, como senso comum, num dado meio cultural. Fazem parte da superestrutura ideológica dominante. Cf. Regina ZILBERMAN, *Estética da recepção e história da literatura*.

¹⁰² Segundo Luiz Costa LIMA, Amado deixou atônita a crítica brasileira da época, que saudava sua literatura, carente de preparo para emitir um juízo mais certo e isento. Cf. Jorge Amado, p. 367.

como a imensa penetração que exerce junto a um público diversificado, para ver de que afinidades decorre o seu fascínio.

O estudo comparado destes romances, assim direcionado, nos permitirá refletir sobre a configuração de uma estética revolucionária na obra de Amado e Carpentier. Outras leituras virão dar novos encaminhamentos à compreensão deste fenômeno, que definiu uma tendência da literatura na América Latina, em tempos de utopia.

O ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO EM *JUBIABÁ*

*Mamãe, eu não quero,
não quero trabalhar de sol a sol;
quero ser, quero ser cantor de rádio
ou, então, jogador de futebol.*

do carnaval dos anos 50

Nos romances *Jubiabá* e *Écúe-Yamba-Ó* – cujos títulos se assemelham, no intuito de saudar a religiosidade africana – o universo dos negros na América Latina não é apenas *assunto* mas *realidade criadora*.¹ Do ponto de vista sociológico, as histórias de Balduino e Menegildo têm muitos aspectos em comum. Em termos de origem, os dois protagonistas seguem do campo para a cidade no arrastão do êxodo rural. Balduino, menino e órfão, vem do sertão agreste para os morros da cidade da Bahia. Seu pai *fora jagunço de Antônio Conselheiro*² – o que, num contexto de revisão da história do Brasil, corresponde a um atributo de nobreza, postado ao lado do Bem. Sua ascendência familiar, contudo, praticamente se perdeu.

Menegildo vem das plantações de cana-de-açúcar para os cortiços de La Habana. Filho de cassacos de engenho, sua família perde as terras para a companhia açucareira. Transplantados para a sociedade urbana, os dois personagens ocupam, sempre, os espaços da periferia.

Neste percurso de origem, Balduino e Menegildo compartilham uma mesma cultura ágrafa. Desconhecem a especialização do trabalho no mundo tecnizado. Conhecem, apenas, o trabalho braçal e serviçal como forma de sobrevivência. Vivenciam, desde cedo, a presença do poder coercitivo e discriminativo.

Uma vez na cidade grande, seguem caminhos diametralmente opostos, mas que pontuam um mesmo destino de aventuras, "livre" de projetos futuros. Ambos conhecem a vadiagem e a carceragem. Após uma infância sem escolaridade,

¹. Antonio CANDIDO, *Poesia, documento e história*, p. 48.

². Jorge AMADO, *Jubiabá*, p. 23. As demais citações desta obra terão a indicação da página entre parênteses, no corpo do trabalho.

Balduino se transforma de malandro em trabalhador. Menegildo deixa o trabalho no campo, ainda jovem, para viver e morrer na malandragem.

Na construção dos personagens, encontramos peculiaridades normalmente atribuídas ao estereótipo dos homens negros. Ambos têm especial vocação para a música, são adeptos fervorosos, destacados e protegidos da religião afro-cristã, cultuam a valentia e a força física, sobretudo para resolver rixas amorosas. São sensuais, potentes e dominadores nas atividades do sexo. O jogo de boxe e a briga de galo são atividades semiprofissionais a que se dedicam. As mulheres contribuem, com sua força de trabalho, para o sustento deles. E contam com a sorte de pequenos ganhos – no jogo do bicho ou na *charada china* – para custear suas despesas extras.

Os dois personagens vêm, portanto, dos estratos mais baixos da população latino-americana para as páginas do romance social dos anos 30. O enfoque de cada autor virá estabelecer, contudo, diferenças significativas – tanto na construção dos personagens, quanto na criação do universo ficcional da narrativa.

Seja por uma questão de princípios humanitários, adquiridos no contato direto com o cotidiano das classes oprimidas, seja por atenção aos ensinamentos de um romancista que, além de admirado, é também ideólogo do Partido – *Máximo Gorki me ensinou o amor aos vagabundos, aos despossuídos*³ –, o resgate do negro na literatura de Jorge Amado objetiva atribuir-lhe um valor positivo. Na obra de Amado, o negro surge para a literatura e para a cultura brasileiras não só como personagem mas também como herói. Como resposta ao imaginário europeu dos

³. *Folha de São Paulo*, 25 de dezembro de 1994, p. 6-4.

anos 30, agora, sob a inspiração do realismo socialista, nosso herói deverá assumir uma feição revolucionária.

No romance *Jubiabá*, Amado é mais idealista que Carpentier em *Écue-Yamba-Ó*. Trabalha com uma concepção homogênea e harmoniosa do conjunto dos homens negros, sem estabelecer em seu interior distinções étnicas, econômicas, geográficas, sociais, culturais. No nível das aparências, em que se dá a ação coletiva, não se notam ressentimentos por razão de interesses grupais diferenciados; não se manifesta o sentimento de rejeição ao semelhante, devido ao complexo de inferioridade fortemente introjetado pelo negro e ao desejo pouco explícito de assumir a face branca que o seduz.⁴ Quando há litígios por disputas amorosas, invariavelmente, mantém-se uma relação de respeito ao semelhante, num campo ético previsto pelas normas da malandragem. A idéia de um grupamento coeso intensifica-se com a incorporação do conjunto dos negros a um segmento supra-racial -- a classe popular -- igualmente convencido de sua identidade única. Neste complexo campo social solidamente constituído, desenvolvem-se as potencialidades de uma cultura e de uma nacionais, de que o negro torna-se símbolo.

Na visão de Jorge Amado, não só as classes populares (mais afeitas à mestiçagem étnica e cultural) como também setores progressistas da "nossa" elite dão sinais de aceitação de fatos da cultura afro-americana como nacionais.⁵ O samba, a capoeira, a umbanda são práticas eleitas como manifestações autênticas

⁴. Frantz FANON trata da introjeção da ideologia dominante na consciência do negro, construindo uma visão negativa de sua própria história, levando-o a rejeitar as lutas de emancipação e a perseguir uma identidade impossível com o branco colonizador. Cf. *Peau noire, masques blancs*.

⁵. Diz José Murilo de CARVALHO: *as religiões africanas passaram a ser freqüentadas por políticos famosos (...); o samba foi aos poucos encampado pelos brancos; o futebol foi tomado aos brancos pelos negros*. Cf. *Os bestializados*, p. 156.

e diferenciadoras da nossa nacionalidade. Esta equivalência entre 'nacional' e 'popular' aparece como forma natural de resistência à contaminação estrangeira. O processo brasileiro de caldeamento étnico e cultural, sobrepondo raças e classes num movimento de coesão das diferenças, constitui-se numa temática significativa do romance *Jubiabá*, com amplo desdobramento na trajetória literária de Jorge Amado.

Trabalhando esta temática, Amado focaliza a presença num ritual afro-brasileiro de *um homem branco e magro, calvo, que espiava a cena muito atento* (p. 97). O desconhecido se encontrava entre as *pessoas da assistência que podiam entrar para a casa*. (p. 99) Sua presença é marcada por potencial empatia.

O homem branco batia com os sapatos no chão e disse para o estudante:

— *Eu caio já na dança...* (p. 100)

Neste episódio, Amado destaca ainda a presença de um estudante negro — *que era geralmente simpatizado pelas entidades religiosas e que se encontra envolvido pela música e pelos cânticos, esquecido de que tinha vindo observar*. (p. 97) O estudante negro — entre classe popular e elite intelectual — não resiste ao distanciamento a que se propôs e, tomado pela emoção, cedendo a seus impulsos atávicos, reencontra — reencontrando-se — os rituais fundadores da sua cultura original. A presença deste intelectual orgânico é essencial à composição da futura raça brasileira, de origem mestiça e popular, que nesta cerimônia se forja. As *pessoas da assistência*, por sua vez, constituem outros potenciais adeptos das festividades nacional-populares, engrossando o caldo da nacionalidade. Assim, o

episódio cumpre sua função simbólica, representando um ritual de batismo, e certamente contribui para fortalecer o clima de comunhão coletiva em torno desta prática até então segregada da vida brasileira, que emana da narrativa.

A exaltação da nacionalidade mestiça é uma constante deste romance.

Lendo *Jubiabá*, o cidadão brasileiro que tem orgulho da raça — que se empolga com o negro, quando este dribla o destino e dá sinais de eficiência na nossa luta de afirmação frente ao estrangeiro —, certamente se empolgará com a narração da luta de boxe entre Baldo e o alemão Ergín, que abre a narrativa.

Neste episódio, a intenção de Amado é francamente didática e a alegoria é o recurso de que se serve.⁶ Balduino e seu antagonista são personagens que trazem em sua constituição física e psicológica a marca registrada de suas nacionalidades - - num completo exercício de tipificação literária. O valor maior do boxeador brasileiro — valor que sustenta um sentimento nacional nitidamente masculinizado, e que Balduino deve exibir como garantia de sua autenticidade — é a virilidade: a força física e sexual. Alto e forte, Balduino é o *alter-ego* de outro tipo brasileiro, franzino e tísico, segundo a convenção naturalista, descrito por Amado como *um homenzinho magrinho, cara chupada que mordida um cigarro apagado e cuspiu* (p. 17).

Quando a virtude fraqueja, durante a luta de boxe, Balduino vê ameaçada sua idolatria. — *Negro fêmea!* (p. 18) — é a ofensa máxima que o público lhe arremessa, quando se deixa surrar pelo estrangeiro. Mas sua virilidade é

⁶ Diz Roberto SCHWARZ: *se o símbolo é "aparição sensível" e por assim dizer natural da idéia, na alegoria a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitar-la é externa e do domínio da convenção.* Cf. *O pai de família*, p. 78.

brevemente recuperada, não passando este momento de fraqueza de um truque de suspense, no anti-clímax da cena.

Recorrer à alegoria -- observa Aijaz Ahmad⁷ -- é um imperativo próprio dos que praticam romances com intenções nacionalistas. O desenlace (facilmente previsível) deste conflito alegórico é significativo quanto a nossas possibilidades de afirmação nesta luta unilateral contra um inimigo externo a um só tempo concreto e fantasmagórico, que *sustenta a nossa vontade de ser*.⁸ Significa que a existência da raça brasileira frente a ariana (em 1935, vivia-se a ascensão do nazismo) é possível.

Antônio Balduino olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés.
(p. 19)

Com sua vitória, revigora-se o sentimento nacional. Seu feito atua de forma compensatória. Desaparecem, subitamente, a sensação de atraso e o sentimento de inferioridade do povo brasileiro. Balduino contribui para a glória coletiva e é aclamado pelo público das arquibancadas. Só a motivação política explica o esquematismo do capítulo *Box*, com que Amado abre a narrativa, conclamando o povo à união em torno de um verdadeiro herói.

O tratamento alegórico deste episódio nos remete à crítica de Adauto Novaes quanto ao caráter diabólico das intenções nacionalistas. Elevadas à condição de

⁷ Aijaz AHMAD, A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional", pp. 157 e 181.

⁸ Octavio PAZ observa que nós, americanos, em nossa busca de afirmação de uma identidade, lutamos com entidades imaginárias, vestígios do passado ou fantasmas engendrados por nós mesmos. (...) São intocáveis e invencíveis, pois não estão fora de nós, e sim dentro de nós mesmos. Na luta que contra eles sustenta a nossa vontade de ser, contam com um aliado secreto e poderoso: nosso medo de ser. Esta leitura psicanalítica da nossa busca de identidade não desconhece, contudo, as determinações do processo histórico na formação do trauma. Paz ressalva, contudo, que os determinantes históricos não devem ser aplicados de forma mecânica à vida social porque estão embebidos de humanidade. Cf. Os filhos da Malinche, pp. 68 e 69.

virtudes nacionais, as virtudes de Balduino passam a representar as potencialidades de outra categoria social: o Estado-nacional, em torno do qual se organiza o poder das classes dominantes de uma sociedade que o exclui. Logo, a nacionalização de suas virtudes *torna invisível* o mecanismo de identidade das classes populares, já que passam a ser atribuídas a uma abstração chamada 'povo brasileiro'. Neste sentido, diz Adauto Novaes:

Assim, nos projetos de cultura nacional-popular, determinada cultura -- a negra, por exemplo -- perde a relação com seu tempo e sua história; perde ao mesmo tempo o desejo de progresso consciente e voluntário; perde, enfim, o próprio ato de revelar-se a si mesmo e aos outros (...) Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que somos todos iguais. Ampliam-se as zonas de sombra e silêncio sobre o que "deve" ser esquecido e sobre o que não deve: a música, a paisagem, o cheiro, a cozinha, os sonhos, tudo ganha seu lugar e sua forma na ordem racional do modelo.⁹

Numa perspectiva política, Amado trabalha a idéia de que o combate ao inimigo externo propiciaria, por "subtração" deste, a autonomia política, a independência econômica e a autenticidade cultural da nação brasileira; mas, desprezando as relações que o inimigo teria com as classes dominantes brasileiras, esquece que a intenção nacionalista cria a ilusão de que as diferenças internas foram eliminadas.

Logo, propor a equivalência entre cultura nacional e cultura popular não é uma atitude revolucionária. Balduino passa a ocupar um outro lugar, sem que seja

⁹. Adauto NOVAES, *Apresentação*, p. 8-9.

alterada a sua circunstância de origem. Através da alegoria nacional, a visão de mundo de Jorge Amado, neste capítulo de abertura, acaba por ser rudemente populista.¹⁰

O populismo manifesta-se, ainda, na descrição do público que assiste à luta. No espaço "democrático" da arquibancada, vemos uma *multidão de pretos, brancos e mulatos* (p. 17). Na caracterização social deste público, Amado retoma o mito da união das classes progressistas.

Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas calça e camisa, seguiam ansiosos a luta. (p. 17)

Esta aproximação entre intelectuais e trabalhadores, que as arquibancadas de *Jubiabá* propiciam, sugere a formação de uma vanguarda revolucionária que conduzirá o povo a seu destino histórico. Nos *Cadernos do povo brasileiro*, Marilena Chauí destaca o pensamento de Bolívar Costa, para quem *somente operários, camponeses, intelectuais e estudantes progressistas podem fazer a revolução*.¹¹ Jorge Castañeda também destaca esta estratégia dos movimentos de esquerda:

*(...) estudantes, intelectuais, profissionais liberais e professores iluminariam a consciência das massas empobrecidas e carentes de cidadania, que só esperavam uma vanguarda que as encaminhasse para a ação revolucionária.*¹²

É nesta convicção do pensamento de esquerda latino-americano que Jorge Amado encontra a sua tese e esquematiza o espaço do capítulo Box, trazendo a

¹⁰ Sobre a diferenciação entre processo revolucionário popular e populista. Cf. Roberto SCHWARZ, *Nacional por subtração*, p. 96.

¹¹ Marilena CHAUI, *Seminários*, p. 74.

¹² Jorge CASTAÑEDA, *Utopia desarmada*, p. 71.

proposta ideológica para a estrutura narrativa. Trabalhando a idéia de povo como um corpo heterogêneo porém uniforme, quando tocado pela emoção nacionalista, a *multidão* — como um personagem coletivo — expressa o mesmo sentimento endogâmico, de fundo gentílico-racial.

A multidão se levantou como se fora uma só pessoa.

A multidão rouca, aplaudia em coro:
 — BAL-DO ... BAL-DO... BAL-DO... (pp. 17 e 19)

A comemoração da vitória de Baldo por personagens que usam apenas *calça* e *camisa* — o que define um extenso segmento social por seu "poder" aquisitivo e hábitos de consumo — é um momento de catarse coletiva.

(...) a maioria (...) levantou nos ombros o negro Antônio Balduino. Um estivador e um estudante seguravam numa perna e dois mulatos na outra. (p. 19)

Se o conceito de maioria não admite divergências, sectarismos ou defecções, estamos aqui muito próximos de reiterar uma visão totalitária, que tanto cabe ao corporativismo integralista quanto ao dirigismo marxista, na medida em que estas políticas negam a idéia de democracia. Mas a visão populista não prevalece na narrativa de *Jubiabá*, desaparecendo à medida que avançam os conflitos de classe. Prevalece -- como veremos -- uma visão popular-socialista¹³, através da qual se reivindica a hegemonia da cultura popular em dimensões nacionais, mas através da revolução das relações entre capital e trabalho.

¹³. Marilena CHAUÍ, *Seminários*, p. 84.

* * * * *

Ainda na infância, Balduino insere-se numa tradição cultural preservada e transmitida oralmente, da qual sua tia Luísa era a derradeira depositária.¹⁴ Não havia assimilado a cultura de massa, com sua mitologia cinematográfica -- *ele que não fora ainda ao cinema*.¹⁵ Seu pai era seu herói, ser jagunço era seu desejo.

___ *Quero ser meu pai...* (p. 23)

A vida no morro do Capa Negro -- topônimo que sugere violência -- apresentava componentes de uma cultura rural e primitiva. O processo por que passa a comunidade, entretanto, é de reculturação, através de sua incorporação a uma população urbana. O jornal substitui cantadores e contadores, o ABC e o cordel, vendendo informação escrita aos *fregueses da pinga*: o crime, os negócios. Logo, a comunidade alfabetiza-se, ao mesmo tempo em que convive, ou melhor, passa a constituir o submundo das periferias -- agente e consumidora de uma cultura massificante, que vulgariza a existência humana.

O personagem Balduino, igualmente, transforma-se -- enquanto tia Luísa sai de cena, enlouquecida. Os olhos de nosso herói se deixam maravilhar pelas luzes

¹⁴ Em *Écue-Yamba-Ô*, a personagem Cristalina Valdés exerce esta mesma função (p. 192).

¹⁵ Na passagem do campo para a cidade, o trabalhador analfabeto encaminha-se para um sistema audiovisual de comunicação, sem qualquer contato com a cultura erudita. Cf. Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 144-145 e Darcy RIBEIRO, *Teoria do Brasil*, p. 23.

da cidade. *Voluptuosamente*. Mas a fascinação é unilateral. Sua inserção na vida moderna será traumática.

Como têm demonstrado os estudos sociológicos que tratam da integração do negro, há resistências veladas e declaradas, devidas a preconceitos. Há o problema do despreparo técnico e educacional para as atividades lucrativas. Os canais de ascensão social parecem restritos aos campos da música e do esporte. Nos anos 30, os veículos de comunicação já se preparam para transformar cada virtuose nacional num produto de consumo, destinado a um mercado emergente.¹⁶ Mas os lucros do sucesso não revertem em benefício do atleta ou do artista popular, que efetivamente fazem o espetáculo. Ingressando neste mercado incipiente, desinformados e ingênuos, são submetidos à norma de uma exploração capitalista ainda rudimentar, que se vale do engodo, na ausência da legislação reguladora.

A construção do jovem Balduino obedece ao modelo sociológico do negro que, encontrando, por mérito próprio e de modo imprevisto, a rara oportunidade de superar as adversidades, a desperdiça por falta de uma visão política, orçamentária e pragmática da existência e da vida social. A partir desta circunstância histórica -- e não só psicológica --, Amado promove a denúncia da exploração de que é vítima nosso herói.

No campo do esporte, Balduino torna-se campeão de boxe, vencendo um lutador carioca. Como atividade "profissional" (ou amadorismo marrom, como se diz no jargão), o boxe aparece como forma de exploração da mão-de-obra desqualificada por um empresário anônimo, despreparado e inescrupuloso.

¹⁶. Cf. Anatol ROSENFELD, *Negro, macumba e futebol*.

Inexistem condições materiais e conhecimento teórico que caracterizem o trabalho esportivo: o mictório público serve como vestiário; Balduino bebe cachaça durante a luta, que lhe rende míseros *cem mil-réis*. Tudo não passa de um jogo.

No campo das artes, dotado de talento para a música, Balduino vende seus sambas para o poeta e empresário Anísio Pereira. Seu sucesso como compositor popular é contabilizado pela indústria cultural – como informa o discurso ideológico de *Jubiabá* – enquanto sua situação social permanece inalterada:

Os sambas depois apareceram em discos e foram cantados no rádio, tocados ao piano. (p. 87)

Amado, contudo, não avança nesta crítica ao capitalismo da cultura de massa. A glória de Balduino como boxeador e compositor é efêmera, mas sua ruptura não se deve a razões que envolvam suas condições de trabalho. Como disse Graciliano Ramos, a precariedade das relações de trabalho entre as classes – no caso, o conflito entre o ídolo popular e o sistema "empresarial" que o produz – não é abordada em profundidade pela narrativa literária. O fracasso profissional de Balduino terá razões que a razão econômica desconhece, exclusivas dele, no campo das realizações sentimentais. A frustração amorosa – o desprezo da mulher branca por quem se apaixonara -- é que determinará sua derrota (para o peruano Miguez), a fuga, o crime, nova fuga e o início da aventura com o circo, encerrando precocemente uma carreira promissora.

*Sua carreira de **boxeur** terminou no dia em que Lindinalva ficou noiva. (p. 119)*

A destinação social de Balduino para a marginalidade se deve a este fato de enredo melodramático, de grande aceitação popular por sua carga emocional, mas que esvazia a leitura ideológica de sua circunstância. Neste momento, a intenção política não determina a solução do conflito dramático. A narrativa se afasta do modelo socialista em proveito da tradição romântica, abrindo espaço para o culto do indivíduo no universo da malandragem.¹⁷ Balduino poderá, assim, revelar suas virtudes: coragem, força, resistência e um incrível senso de justiça, que marcam a atuação deste pecador sem pecado num mundo de aventuras.

A inocência original faz parte de seu processo de mitificação. Amado advoga a tese de que um sentimento de pureza quase infantil seria próprio do povo brasileiro -- como se vê neste episódio, em que o circo é o espetáculo da nossa alma imaculada pelos pecados capitais (ou do capital?):

E foi assim, dizendo estas coisas, que o palhaço fez toda aquela gente feliz na noite da estréia do circo. Os empregados no comércio, riam, o juiz ria, os negros da geral gargalhavam. Só o homem viajado achava que aquilo tudo era uma porcaria (...). Mas ele tinha perdido a pureza, há anos, nas grandes cidades (...). (p. 209)

Desta perspectiva idealizante, que prefere a fantasia do malandro ao drama do trabalhador, Amado põe em destaque o desapego material do personagem. Trata-se de uma opção politicamente complexa pela sua ambigüidade. Se, por um lado, este traço de caráter salienta a rebeldia do herói que nega a ética do trabalho e a norma da acumulação de bens, com sua devoção ao princípio do prazer, por

¹⁷. Como categoria social, o malandro, ao contrário do marginal, convive com as classes superiores. Ocupam ambos, contudo, o mesmo espaço periférico.

outro lado revela uma mentalidade ingênua de quem desconhece o poder econômico e acaba cumprindo o papel que interessa à lógica do capital: o do herói conformista que, aparentando ser um homem livre e feliz, permanece preso aos mecanismos de exploração.

Balduíno deixa-se explorar pelo agente capitalista com um sorriso malicioso nos lábios. Recebe com desdém o dinheiro *a que tem direito* e vai gastá-lo, pagando (ou comprando?) os prazeres de uma *cabrocha*.

Para ele pouco importava que existisse ou não dinheiro. (p. 219)

Caracterizada sua ingenuidade, não convém atribuir ao personagem uma visão política, que revele os conflitos internos da vida brasileira. Mais tarde, vivendo a decadência do circo, Balduíno encontrará farta compensação para suas desventuras nos braços da mulata Rosenda Rosedá, enquanto compõe sambas que expressam seu sentimento do mundo: *A vida é boa mulata...* (p. 221).¹⁸

Assim procedendo, este herói da nacionalidade promove os valores da boemia, da aventura, do improviso, do descompromisso, que nos têm estigmatizado; a satisfação dos desejos da carne, que nos tem obcecado; e a ilusão de ser um homem livre, que se chama 'malandragem' e nos tem diferenciado.

Antonio Balduíno agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade. (p. 62)

¹⁸ Em outros sambas, o vocativo vem separado pela vírgula: *Vida de negro é bem boa, mulata...* (p. 86) Acredito que há erro de impressão. Em ambos os casos, valoriza-se o princípio do prazer.

Se o culto à malandragem corresponde à ausência de um projeto político, Balduino promoveria – na seqüência mais longa da narrativa – a alienação das classes trabalhadoras.

Neste sentido, retorno a Graciliano Ramos, para quem Amado atribui pouca importância aos fatores econômicos na representação das classes miseráveis, promovendo a despolitização do trabalho e comprometendo a intenção política da narrativa:

(...) em Jubiabá mexe-se uma gente vagabunda, que vive de pequenos furtos e contrabandos. O trabalho aparece aí quase como um prazer e torna meio inconseqüente este livro notável, que tem passagens como a sentinela de defuntos, uma das melhores páginas escritas no Brasil.¹⁹

Para Graciliano Ramos, no romance *Suor Amado* teria efetivamente focalizado a luta de classes e a exploração econômica – exibindo a *miséria* e o *descontentamento dos hóspedes do casarão*²⁰, numa fase de sua obra em que a prostituta ainda é uma antagonista consciente do coronel. Talvez este desvio da norma, em *Jubiabá*, possa indiciar a despolitização futura de suas narrativas.

Mas o *juízo drástico* e correto de Graciliano Ramos peca por excesso. Na verdade, o culto à 'malandragem' constitui como que um ritual de passagem na trajetória do personagem, que, tendo se afastado das trilhas do herói positivo²¹, breve reencontrará a norma da boa conduta socialista. Nas seqüências finais da

¹⁹ Graciliano RAMOS, O fator econômico no romance brasileiro, p. 255.

²⁰ Idem, O romance de Jorge Amado, p. 95.

²¹ Herói positivo, segundo Gorki, é aquele que passa por um processo educacional sistemático e termina com um impulso forte para o futuro, visando à felicidade coletiva. Cf. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, pp. 18 e 51. Para Carlos N. COUTINHO, o tipo positivo – como Olga e Ricardo, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* – é íntegro, combate a decadência moral, a reificação do indivíduo, mesmo quando não apresenta uma visão crítica dos sistemas de poder. Representa uma alternativa ética. Acrescenta Coutinho que o caráter participante da literatura leva à construção de heróis e tipos positivos, utópicos e românticos, como no primeiro Jorge Amado. Cf. O significado de Lima Barreto, pp. 47 e 52.

narrativa de *Jubiabá* veremos o herói romântico defender a causa popular e combater o patronato. Amado coloca, assim, em evidência, a importância dos fatores econômicos para a vida das classes populares, denunciando o conflito entre capital e trabalho. Os princípios do realismo socialista, assim como os da estética marxista, não são negligenciados.

Por outro lado, devo concordar com Graciliano Ramos quanto à alienação de Balduino, cuja trajetória ficcional é construída à revelia de suas necessidades econômicas. Sua transformação de malandro em trabalhador tem, novamente, determinações sentimentais. É a paixão por Lindinalva — absurda razão de seu viver — que irá decidir seu destino. Com sua morte, para satisfazer seu último desejo e amparar a orfandade, o fracassado malandro abdica da insustentável condição de homem livre e opta por ter um trabalho regular remunerado. Esta solução melodramática — de grande apelo, por sua força emotiva — desconsidera a circunstância histórica e social do personagem.

Para ajudar o filho de Lindinalva o negro Antônio Balduino entrou para a estiva (...). Ia ter uma profissão, ia ser escravo (...). (p. 267)

A transformação profissional de Balduino tem uma série de desdobramentos, que vão levá-lo ao patamar de herói revolucionário. A partir desta experiência sentimentalmente motivada, Balduino irá superar um vago *sentido de raça oprimida*, adquirido à *custa das histórias do morro* (pp. 59 e 60), que até então apresentava em estado latente, e assumir uma súbita consciência de classe, capaz de elaborar um pensamento teórico de ordem política e econômica, voltado para a problemática da classe trabalhadora. Torna-se, portanto, um verdadeiro intelectual orgânico.

Obedece, neste processo, a uma inegável determinação ideológica em que a crítica identifica -- como veremos -- certa artificialidade.

* * * * *

A partir do capítulo Primeiro dia de greve, *Jubiabá* torna-se ostensivamente didático. A intenção do narrador é explicar como e por quê se faz uma greve. São discutidos temas como a solidariedade, o sindicalismo, a demagogia, o individualismo. A narrativa se desenvolve em função de um objetivo a ser demonstrado: a resistência do proletariado pode vencer a exploração capitalista.

Conseqüentemente, a organização de seus elementos torna-se ainda mais esquemática. O personagem Dr. Gustavo vem a ser um duplo vilão: o traidor de Lindinalva coincide ser o traidor da classe trabalhadora, tornando-se o antagonista de Balduino no campo da ação política e das relações afetivas. Os personagens populares são tidos como essencialmente pacíficos, justos e dispostos a organizar-se porque portadores do sentimento de coletividade. As diferenças internas da classe popular -- étnicas, econômicas, regionais, profissionais, religiosas, etc. -- cedem perante a necessidade de união do proletariado. Em contrapartida, os personagens da burguesia são vistos como desumanos, ambiciosos, violentos e incapazes de fidelidade até mesmo entre seus pares. As classes dirigentes são focalizadas em seu arraigado reacionarismo, enquanto os proletários são progressistas. Os escritores de esquerda têm recorrido a este esquematismo. Ainda nos anos 70 -- diz Ana Cristina César -- pecam por supor *que as classes são*

lugares, bons ou maus, para onde nos transportamos, conforme formos melhores ou piores, mais ou menos lúcidos. O lugar do negro trabalhador, desta perspectiva simplista, é o lugar do bem e sua presença, movendo-se da periferia para o centro, deve beneficiar este espaço de injustiças.²²

Apesar deste maniqueísmo, estamos longe do populismo rígido, presente no capítulo Box. A correlação das forças sociais é vista com alguma complexidade: ambas as classes apresentam defecções internas, seja através de uma burguesa humanitária como Dona Helena, seja através de um imigrante consciente como Miguel, seja através de uma plebéia insegura como Guilhermina. Categorias subalternas – soldados e investigadores de polícia – exercem a função prevista, em defesa do capital e da propriedade.

A intenção didática revela-se, claramente, quando as teses marxistas são colocadas na fala dos personagens ou através de situações narrativas, sem que haja resquício do apelo ao nacionalismo – presente no capítulo inicial da narrativa - - que mascara os conflitos internos e torna deglutível o ideário comunista .

Pedro Corumba começa um discurso assim: "Os operários unidos podem dominar o mundo...". (p. 302)

Em nome deste ideário, destaca-se o personagem Hans, um marinheiro holandês que vem ratificar a necessidade de união dos trabalhadores do mundo, fazendo esquecer a hostilidade nacionalista, manifesta em relação ao alemão Ergin.

²² . Ana Cristina C. CESAR, *Malditos marginais hereges*, p. 118.

Da mesma forma, a condenação da Igreja -- através do insuspeito padre Silvino -- e a confirmação do ateísmo -- no episódio da morte de uma criança negra -- fazem parte deste propósito de difusão de um ideário comunista de difícil assimilação pelas classes populares.

Antônio Balduino agora vê o Gordo que levanta o cadáver de uma negrinha baleada e sai gritando pela rua:

— *Onde é que está Deus? Quêê Deus...* (p. 293)

O desenlace da narrativa (inegavelmente idealizado) confirma a missão didática que Amado atribui, nos anos 30, a sua literatura. A narração entusiasmada da vitória *integral* de um movimento grevista, sustentado por operários de diferentes ramos de atividade, não só deveria conscientizar potenciais leitores sobre o poder da união dos oprimidos como deveria motivá-los para a ação.

Em busca deste efeito político dá-se a transformação de Balduino em herói revolucionário, de modo que o hipotético leitor malandro ou trabalhador, identificando-se com o herói nacional-popular, possa igualmente descobrir a verdade revolucionária. A empatia seria pedagógica.

Convivendo com os trabalhadores revoltosos, ouvindo o ABC grevista, Balduino toma conhecimento das teses sobre a exploração capitalista. Desde então, passa a atribuir sua "opção" pela malandragem -- como se fosse um homem livre -- à intuição de que não suportaria os abusos do trabalho assalariado.

Diz que os operários são uma imensa maioria no mundo e os ricos uma pequena minoria. Então por que os ricos sugavam o suor dos pobres? (...) Tudo aquilo é novo para ele e o que estão dizendo é certo. Ele nunca o soube, porém sempre o sentiu. Por isso nunca quisera trabalhar. (p. 274)

As razões sentimentais e profissionais de seu fracasso como artista e boxeador não contam mais. A malandragem – como foi dito – passa a representar uma atitude, mais sentida do que consciente, de repúdio à exploração capitalista.

A participação de Balduino no movimento grevista (inegavelmente superestimada) irá promover profundas alterações na configuração do personagem, sobretudo no que diz respeito ao súbito domínio da linguagem. Balduino lê um manifesto *entre aplausos*. Seus discursos complementam seu processo de aprendizagem, ao mesmo tempo em que conscientizam e emocionam seus companheiros. Seu voto é decisivo, no encaminhamento da assembléia. Brevemente, Balduino torna-se um dos líderes da paralisação – uma vez que as decisões se dão no coletivo, como ensina a imagem pedagógica do colar de contas.

Para Balduino, a greve é uma *revelação* (p. 303). Balduino aprende que a *consciência da necessidade* é que faz os homens livres, que a resistência dos trabalhadores é o *caminho certo*. A analogia entre trabalhador e escravo, estabelecida pelo protagonista durante toda a narrativa, é substituída pela analogia entre trabalhador e grevista. O trabalhador não é o escravo, que se opõe ao malandro como homem livre; o trabalhador grevista – consciente – é o homem livre. Paradoxalmente, acaba por reconhecer a ilusão da malandragem, enquanto atitude inconseqüente em termos de transformação da ordem social.

A partir desta revelação, Balduino questiona a adversidade econômica, reconhece o valor do dinheiro, assume a luta salarial que o levará à ação política. Mas o faz pelo outro: seu projeto profissional, de fundo emotivo, que visava beneficiar o filho de Lindinalva, passa a ser um projeto político de redenção da

humanidade oprimida. Posso dizer que permanece este traço de caráter romântico, a generosidade, que o caracteriza como malandro pelo desapego material em proveito próprio. Em termos de construção psicológica do novo herói, dá-se a troca de valores de conduta, como a valentia e a amizade, por valores de conduta do militante esclarecido, como a disposição para a luta e o sentido de solidariedade.

Mas a malandragem — enquanto feixe de traços socioculturais — está com seus dias contados na trajetória deste herói popular. Se a militância tende a anular o indivíduo²³, desconhecendo sua identidade original (e promovendo outro tipo de alienação), a configuração de Balduino como militante segue este modelo. À medida em que adquire hábitos de militância, Balduino desfaz-se do manancial de cultura de que era fiel depositário. De posse da verdade revolucionária, suas práticas anteriores passam a ser vistas com o menosprezo que merecem as ocupações alienantes. Neste sentido, o patriarca Jubiabá, representante máximo desta tradição original, vê-se ameaçado de dessacralização por um discípulo que perdera a ternura ao endurecer-se.

Agora olha o pai-de-santo de igual para igual. (...) E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos. (p. 302)

Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve ... (p. 304)

²³ Sobre a desconstrução do personagem indivíduo no realismo socialista, observa Harry SLOCHOWER: *Tras la Revolución Rusa, la nota antindividualista se traduce a una literatura social realista. Aparecen dramas y novelas (...) donde los personajes están fundidos con grupos masivos y pintados sin medias tintas. El tema predilecto es el sacrificio del individuo por el bien común. (En la literatura norteamericana posterior a 1929, encontramos un fenómeno análogo: en Paz en la Tierra, en El estibador y en muchas novelas de huelgas.) Todo esto refleja el periodo de la luna de miel revolucionaria, cuando el celo por el comunismo contrarresta el impulso individualista. Cf. La personalidad comunitaria, p. 287.*

Da mesma forma, desaparecem valores de conduta que faziam de Balduino um típico herói nacional. Seus sambas não falam mais de seu amor pelas mulatas, mas da luta política, enquanto os prazeres da vida são substituídos pela premência da tarefa revolucionária. Como intelectual orgânico, Balduino trai – pelo menos, no campo das definições culturais – sua classe original.

Estes procedimentos de construção do herói positivo – que contrariam orientações menos radicais da estética partidária quanto à valorização da cultura popular²⁴ – representam, sem dúvida, um desvio ideológico do autor de *Jubiabá*. Luiz Costa Lima considera *grave sua incapacidade (...) em interseccionar o culto manifesto do vagabundo com o caráter político-revolucionário que procura inculcar na obra*.²⁵ De fato, o distanciamento estabelecido entre as práticas populares e o engajamento político compromete a empatia entre leitor e herói, que se queria estabelecer. Conseqüentemente, compromete a intenção pedagógica da sua literatura.

Subtraído de seus referenciais afetivos básicos para servir com exclusividade à causa socialista, o personagem submete-se ao dirigismo totalitário dos intelectuais do Partido. Apresentando soluções totalitárias, que desconsideram um *ethos* original, a narrativa de Amado nega o negro como ser cultural. Logo, promove o recalde do oprimido enquanto indivíduo, que se queria emancipar.²⁶

Este desvio ideológico reflete problemas estruturais, ou seja, relaciona-se à organização interna da narrativa. A transformação de Balduino em herói positivo,

²⁴ Gorki defende a conciliação da militância com o culto ao folclore. Cf. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*.

²⁵ Luiz Costa LIMA, *Jorge Amado*, p. 371.

²⁶ A identificação do indivíduo com uma coletividade é um componente essencial de sua estrutura de caráter. Para Jean-Marie Benoist, a ausência desta representação que todo indivíduo faz de si mesmo por pertencer a um grupo pode explicar a crise das identidades individuais. Cf. *Facettes de l'identité*, p. 16.

por obediência à retórica do romance socialista, dá-se como um processo de atribuição ao personagem de traços convencionais do militante, complementado pela eliminação de traços igualmente convencionais do malandro. Limita-se, portanto, à reprodução de um modelo. Sua descaracterização como ser cultural identificado às classes populares resulta da recorrência do autor à tipificação do personagem.

Em *Jubiabá*, o personagem transforma-se socialmente sem alcançar maior individualidade. Apresentado, subitamente, como militante, Balduíno não consegue *atingir o poder de convicção literária e humana*.²⁷ Nas palavras de Luiz Costa Lima, este processo não apresenta *coerência, naturalidade, veracidade*, (...) já que *as coisas não são tão geométricas como pretende o realismo socialista*:

(...) a passagem de Baldo de vagabundo a agitador não convence pois depende de causa sentimental, sem que se processe nenhuma evolução interna do personagem até a sua nova posição, de trabalhador e revolucionário.²⁸

Como leitor especializado, Costa Lima detecta este problema de organização interna da narrativa. Observa que a transformação do personagem peca por inverossimilhança.²⁹

Falta à narrativa de Amado captar, na consciência do personagem, os *instantes de revelação* que alteram sua visão de mundo, para que o leitor comum os reconheça e compreenda espontaneamente.³⁰ Em *Jubiabá*, ao contrário, o

²⁷ Esta observação de Carlos Nelson COUTINHO refere-se ao personagem Cassi, de Lima Barreto. Cf. O significado de Lima Barreto, p. 31.

²⁸ Luiz Costa LIMA, Jorge Amado, p. 371.

²⁹ O termo 'verossimilhança' aparece aqui no sentido de *impressão de verdade que a ficção consegue provocar (...) pelo respeito às normas do gênero e pela coerência interna da obra*. Cf. Ligia Chiappini LEITE, *O foco narrativo*, p. 73.

³⁰ Faço minha esta observação de Gramsci. Cf. Marilena CHAUÍ, *Seminários*, p. 17.

esquematismo das falas e situações narrativas dificulta o reconhecimento espontâneo da verdade revolucionária. A artificialidade do processo de transformação do protagonista limita seu poder de persuasão — caso o leitor comum se interesse por questões de verossimilhança.

Na verdade, durante toda a narrativa, a construção do personagem obedece a procedimentos tipificadores. Balduino é sempre um títere, a serviço de um narrador onisciente. Sua transformação — como foi dito — dá-se mais como um processo de substituição de traços peculiares do que como revelação de uma consciência individual. Seja como malandro, seja como militante, na trajetória "esférica" de seu personagem Amado não consegue fugir à construção de estereótipos, com que atende às expectativas estéticas dos ideais nacionalista e socialista (aqui, desmembrados). Neste caso, procede sempre autoritariamente, pois — como observa Suzi Sperber — *ao anular o indivíduo e convertê-lo em tipo, (...) revela a voz do intelectual engajado, que recobre a voz do dominado com a retórica que lhe parece certa*.³¹

Preso a esta univocidade rigidamente datada, o romance *Jubiabá* permanece como documento de época sem alcançar, contudo, maior universalidade. Representa uma proposta estética em que a subordinação do personagem a um sistema ideológico limita sua individualidade. A afirmação deste sistema, na organização da narrativa, sobrepõe-se à indagação sobre o indivíduo. Como Antonio Candido virá observar nos anos 60, no romance de 30 *é marcante a preponderância do problema sobre o personagem*.

³¹. Correspondência pessoal datada de 03 de junho de 1996.

*Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego (Bangüê) e sobretudo Graciliano Ramos (São Bernardo) a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político.*³²

Esta concepção literária ideologicamente determinada, sem dúvida, compromete a permanência desta estética, que se define como realismo socialista, no horizonte de expectativa dos leitores contemporâneos, quando a literatura política, sem abdicar da denúncia, investe na luta pela redenção do indivíduo, na linha da estética marxista.

LINDINALVA, A DONZELA CORTESÃ

O estudo dos relacionamentos afetivos em *Jubiabá* apresenta variantes significativas, que nos permitem compreender diferentes maneiras de ver o negro na literatura política de Jorge Amado. Organizando a leitura — e estabelecendo parâmetros de leitura para os outros romances deste trabalho —, será preciso observar o relacionamento amoroso entre o herói e as mulheres brancas (de classe superior) e não-brancas (de sua mesma classe); será preciso ver se as mulheres amadas são distinguidas com a deferência da exclusividade ou com o descaso da promiscuidade; se o comportamento moral atribuído às mulheres tende para o recato virginal ou para o assanhamento libidinoso; se as relações afetivas se

³² . Antonio CANDIDO, *Literatura e sociedade*, p. 145.

realizam na forma amorosa – quando existe emoção, respeito e admiração pelo outro –, sexual – quando se busca satisfazer as exigências da carne –, ou conjugal – quando o acasalamento visa constituir um modo de sobrevivência³³; será preciso, ainda, observar se a manifestação de afeto é correspondida ou unilateral, caso em que o amante não-correspondido pode recorrer à sublimação ou à violência, como forma de resolução do seu desejo.

Observa Antonio Candido – em artigo dos anos 40 – que o amor vivido pelo homem da raça negra – *que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas*³⁴ – alcança com Jorge Amado sua oportunidade de desrecalque. O fato é verdadeiro e o mérito é de Jorge Amado; mas a avaliação é generosa. Preso a compromissos estéticos, o amor vivido por negros e demais populares, na obra de Amado, oscilará entre os desvios da idealização e os excessos do naturalismo. Lidando com uma visão edulcorada ou bestial do homem negro, a literatura de Amado não consegue fugir ao estereótipo e contemplar o indivíduo numa dimensão psicológica menos prescrita.

Em *Jubiabá*, Amado focaliza o amor platônico, com a intensidade de uma devoção, do homem negro pela mulher branca. O tratamento dado à personagem Lindinalva – nomeada com os atributos de beleza enfaticamente brancos – é sacralizador. Nos episódios da infância, o amor de Balduino já revela este caráter devoto. Seus *olhos religiosos* miravam o *rosto de santa* de Lindinalva.

Perseguido pelo preconceito de uma criada portuguesa, acusado de ultrapassar os rígidos limites de comportamento relacionados à interdição da mulher

³³ Esta distinção não desconhece que relações amorosas, sexuais e conjugais podem ser complementos de um mesmo relacionamento. Ao tratar de relacionamento afetivo, não pretendo definir o que seja 'amor'.

³⁴ Antonio CANDIDO, *Poesia, documento e história*, p. 52.

branca, deixando manifestar-se um desejo sexual que não havia em sua devoção (Balduino teria olhado voluptuosamente as coxas de Lindinalva), o personagem reconhece a culpa de uma falta que não cometera. O *sentido de raça oprimida* que trazia latente faz com que o personagem se veja – e seja visto – como potencial e hediondo profanador. Embora inocente – como atesta o narrador – o sentimento de culpa encontra condições favoráveis de manifestação.

Mas se assustou como se estivesse de fato espiando as coxas da moça. (p. 60)

Marcado pelo sentimento de inferioridade, o garoto Balduino não se dá o direito de desejar a mulher do outro (como o fez, sem cerimônia, o conquistador europeu). A acusação, o castigo, a humilhação a que é submetido (sua palavra não tem crédito) acabam por despertar nele o ódio pelo branco. O inocente Balduino conhece a discriminação; mas, singularmente – por vingança ou submissão? – deixa aflorar o desejo que, inconscientemente, nutria pela mulher branca. Esta revelação – ousada, para a moral da época – é cuidadosamente trabalhada por Jorge Amado:

No entanto nessa noite sonhou com Lindinalva. Ele a viu nua e acordou. Então se lembrou dos vícios que os moleques do morro praticavam e ficou sozinho. Não, não ficou sozinho. Dormiu com Lindinalva que sorria para ele (...), e para ele abria as coxas alvas e lhe ofertava os seios de criança. (p. 61)

Consciente de seu desejo, o negro parece excluir a mulher amada do elenco de brancos em cujo universo dá-se a sua discriminação. A paixão por Lindinalva

torna-se imperativa. Balduíno encontra absurdo prazer na submissão a Lindinalva, que o rejeita, manifestando os baixos sentimentos de *nojo* e de *medo* (p. 60).³⁵

Impossibilitado de satisfazer seu desejo, busca formas de compensação, em que a relação amorosa e sexual se realize, seja através do sonho erótico ou do *vício* da masturbação. Como devoto, Balduíno se propõe um voto de fidelidade. Mas fidelidade não se confunde com castidade. Sendo a abstinência sexual uma penitência pouco convincente, num contexto em que a sexualidade é um trunfo, habilmente o narrador resolve esta questão através da transferência imaginária do objeto do desejo:

E daí por diante, dormisse com que mulher dormisse, era com Lindinalva que o negro Antônio Balduíno estava dormindo. (p. 61)

Sua devoção a Lindinalva prescinde da exclusividade sexual, assim como a atividade sexual em nada interfere neste amor sublime. Através deste processo de transferência, Balduíno resolve, nos domínios do imaginário, o complexo de rejeição que por razões concretas traz introjetado. Esta fidelidade espiritual a Lindinalva soluciona o conflito do protagonista, sem resolvê-lo, pela sublimação do desejo.

A decadência da donzela Lindinalva, para quem um destino cruel reserva os descaminhos da prostituição, é abordada com uma reverência que não merecem as negras prostitutas. Anos mais tarde, ao reencontrá-la perdida, pobre e enferma, Balduíno assume incontinenti o dever de protegê-la financeira e moralmente. A falência econômica do pai, a orfandade e o abandono conjugal são os frágeis

³⁵ Somente no momento de maior degradação de sua vida como prostituta, quando deveria ceder a um indivíduo repugnante (ou assim considerado por ser gordo e careca), Lindinalva admite ceder, preferivelmente, a Balduíno. Seu desdém pelo negro o coloca num patamar de inferioridade máxima, indigno de merecer qualquer gesto de estima.

argumentos reunidos pelo herói (com a anuência do narrador) para justificar sua fraqueza moral -- entregando-se a Gustavo antes do casamento³⁶ -- e sua degradação quase voluntária, sem maiores resistências -- socorrendo-se prontamente do abandono na prostituição. Correndo o risco do ridículo, no intuito de recuperar sua moralidade, Balduino passa a invocar a imagem virginal de Lindinalva, alheio às advertências de Amélia, que o colocam frente a outra evidência.

Amélia está explicando que ela amou Gustavo, que ele a possuiu de verdade, sem a comprar. Mas Antonio Balduino não quer escutar (...). (p. 267)

Enquanto deflora negras, Balduino levanta esta bandeira da dominação machista, em defesa da mulher burguesa. O narrador o acompanha, apiedando-se de Lindinalva; e prescreve uma morte "digna" -- numa cena de melodrama circense - - para sua personagem.

Uma angústia repentina a toma toda e ela, sem explicações, abandona o homem que ainda ri sem compreender e vai sozinha para o seu quarto, onde dorme um sono de virgem do qual não acordará mais porque tomou cianureto. (p. 218)

O suicídio -- num breve momento de lucidez em meio à degradação em que vivia, como solução para a angústia que a dilacera sem revelar as razões do trauma -- não leva à condenação da personagem por fraqueza. Ao contrário, funciona como instrumento de autopunição, realçando sua força moral para reagir à indignidade

³⁶ Evidentemente, pensamos aqui na rígida moral de outro tempo e de certos grupos, como os comunistas, incompatível com a permissividade dos futuros romances do autor.

de sua condição. Com a morte auto-provocada, Lindinalva purifica-se, recupera sua aura de virgindade. A prostituta branca retira-se de cena imaculada, sem culpa, remorso ou pecado.

O relacionamento afetivo entre Lindinalva e seu herói, tornado possível durante a fase de decadência da personagem – sempre unilateral – assume a forma exclusivamente amorosa e conjugal. Subitamente recuperado em sua *pureza*, Balduino descarta a posse sexual de Lindinalva no mercado da prostituição. Fora de seu grupo étnico e social, cessa a violência que marca seu relacionamento com as mulheres negras e mestiças. Sem perceber, o narrador do romance político *Jubiabá* nos apresenta um herói submisso, em defesa de instituições que operam sua exclusão social: a família burguesa, o casamento, a virgindade. A imagem que permanece do relacionamento, neste momento máximo de devoção à amada, é pouco construtiva:

Antônio Balduino se joga nos pés da cama como um negro escravo.
(p. 266)

É certo que Amado não pretende transformar o tabu em totem, tramando um relacionamento de exceção entre homem negro e mulher branca. Realista, acata a verdade sociológica. Sua intenção talvez esteja em denunciar esta interdição histórica das relações afetivas, numa sociedade multirracial e classista. Mas, como não há ironia neste trecho melodramático, o comportamento de nosso herói o afasta do modelo de um verdadeiro herói positivo. Este amor servil não tem a força de uma alegoria revolucionária. Ao contrário, seu deslumbramento pela mulher

branca tem como contrapartida o desprezo que manifesta pelas mulheres de sua mesma classe, raça e cultura.

Este comentário não pretende defender o modelo de herói proposto pelo realismo socialista mas observar que a intenção de humanizar o negro, mostrando-o capaz de sentimentos nobres e desinteressados, acaba por retratá-lo numa posição de passividade e resignação frente à classe que decreta a interdição de seus afetos. Esta submissão de classe, eroticamente manifesta, relativiza a força revolucionária de suas futuras ações, no campo da militância.

A *pureza* de Balduino irá transformar-se, no relacionamento afetivo com as mulheres de sua classe. Sem ser um homem bruto — sendo até cordial — Balduino pratica a brutalidade, do ponto de vista moral, e a violência física. Do ponto de vista da construção do personagem, esta brutalidade contrasta rudemente com a imagem de devoto, que nosso herói apresenta no relacionamento com Lindinalva, a donzela cortesã. A construção psicológica do personagem, contudo, não apresenta maior complexidade no trato desta questão. Amado restringe-se a colocar sua insofismável adoração pela mulher branca, sem questionar o tipo de afeto que Balduino reserva às mulheres que lhe são semelhantes, evidenciando dificuldades de aceitação de sua própria origem.

De uma perspectiva machista, o abuso sexual pode ser visto como um gesto natural. O macho vê na satisfação da sua sexualidade uma necessidade impostergável, para a qual as mulheres devem estar disponíveis. Este sentido de posse, aliado ao temperamento naturalmente libidinoso da raça, unem-se para criar o clima de permissividade que caracteriza as relações entre Balduino e as mulheres negras.

No universo da malandragem, esta aparente permissividade pode pressupor um clima de desinterdição da libido. Sugere uma sociedade que não tem normas, regras, tabus ou etiquetas que inibam a pulsão sexual. Em *Jubiabá*, mulheres prostituídas, liberadas e comprometidas freqüentam os mesmos espaços sem maiores constrangimentos. Homens e mulheres relacionam-se sexualmente, sem maiores compromissos, promessas, intenções, conseqüências.

Mas a erotização do espaço da malandragem oculta, na verdade, a ausência de afeto que marca o relacionamento do herói com as negras que possui. A promiscuidade não é para Balduino uma opção filosófica ou cultural estabelecida. Balduino corre de mulher para mulher não porque nenhuma o satisfaça, mas porque se satisfaz com qualquer uma, uma vez que só Lindinalva lhe interessa. O modelo de relacionamento que consagra é monogâmico, implica dedicação amorosa e responsabilidade conjugal, e se realizaria com a amada branca — não fosse interdito. Sua promiscuidade, contudo, não fere seu voto de fidelidade a Lindinalva, em quem condensa todas as mulheres do mundo.

Na maravilhosa ventura de amor do negro Antônio Balduino e da branca Lindinalva esta foi branca, preta e mulata, foi também aquela chinesinha (...) foi gorda e magra, teve uma voz masculina certa noite no cais, mentia como a preta Joana. (p. 267)

Assim procedendo, Balduino acaba por negar identidade individual às *cabrochas* que amou (ou que o amaram). A concepção da mulher como objeto, sobre a qual exerce seu direito de posse, torna-se ainda mais evidente quando o desapegado Balduino dedica-se à exploração de sua força de trabalho, chegando

por vezes à caftinagem. Este contrato social, sutilmente edulcorado pelas normas da malandragem, mascara a violência das relações afetivas.

A ótica machista prevalece, na narrativa de Amado, mesmo quando a dominação sexual coincide ser uma dominação de classe. O episódio em que Balduino olha as operárias saindo da fábrica, pensando em *arranjar uma mulher, uma mulata a quem amar* (p. 149), revela a persistência desta concepção da mulher negra como objeto.

Indiferente ao destino das mulheres doentes que passam à sua frente, Balduino deseja a *mulatinha bonita*. Na disputa pela única fêmea saudável entre as operárias, entretanto, o poder econômico favorece o gerente da fábrica na "preferência" feminina. Sem que haja necessidade de disfarçar o caráter comercial do relacionamento proposto — compra e venda do prazer —, o personagem diz: *Lhe melhora de condição...* (p. 149)

Contudo, neste episódio francamente ideológico, o abuso sexual não é destacado pelo autor. Toda a ênfase está em denunciar as péssimas condições de vida e trabalho das operárias, excluídas do espaço urbano, carentes de assistência à saúde, submetidas à mais-valia e toda sorte de injustiças, segundo o ideário marxista.

As mulheres passam silenciosas como se estivessem bêbadas do cheiro de fumo (...) e rumam para os becos sem iluminação do fundo da cidade. Vão tristes (...), ainda com medo das multas por causa das conversas nas fábricas. Passa uma grávida (...) e beija um homem que traz peixes na mão. (...) ela conta a multa que sofreu porque parou um momento que a barriga pesava e doía. (...) Algumas fumam charutos baratos, depois de terem fabricado charutos caríssimos. (p. 149)

Mas a sedução da personagem pelo poder econômico é tratada com certa naturalidade por narrador e personagem; a dominação sexual parece não ofender a dignidade da *mulatinha bonita*. Trata-se de um pacto consuetudinário, faz parte da vida social. Acredito, contudo, que a intenção de denúncia esmorece diante desta naturalidade. Disponível e sensual, a mulatinha *bonita*, que ainda não perdera a cor nas fábricas, ri para o seu proponente, concedendo.

Balduíno aceita a derrota, indiferente. Ainda que seu rival seja, mais uma vez, um alemão, personagem e narrador não arriscam um gesto ou comentário a favor da donzela brasileira. O chamariz nacionalista ficou para trás. A dura realidade impõe-se como fatalidade, encaminhando as mulheres negras para duas opções, que levam inexoravelmente à miséria física, moral e econômica: prostituta ou operária. Se não fosse conquistada pelo alemão, a mulatinha seria devidamente "comida" por Balduíno, que a cobiça.

— *Aquela é a única comível... Mas já está com o gerente...* (p. 149)

A disponibilidade faceira da mulatinha acaba por vulgarizar seu comportamento possivelmente libertário. Sua sensualidade intensa — no intuito de estimular a auto-estima da raça — parece justificar a dominação de classe que se impõe no relacionamento afetivo de cunho exclusivamente sexual, evidenciando o pressuposto machista de que as mulheres negras, naturalmente voluptuosas,

encontram igual prazer numa relação desinteressada. O resultado evidente deste tratamento é a desumanização da personagem negra.³⁷

O relacionamento de Balduino com Joana, Rosenda, dos Reis, Zefa e outras anônimas caracteriza-se, portanto, pela exploração econômica, pela indiferença amorosa e pela sexualidade descompromissada – formas de violência que as normas da malandragem permitem desconhecer.

O estupro é uma forma de violência sexual entre negros a que Amado se refere com certa frequência. No capítulo Sentinela, nosso herói participa da ação de defloração da menina Arminda durante um velório – tentativa frustrada devido a seu temor, de fundo supersticioso, de que a morta voltasse para castigá-lo pelo sacrilégio, mas consumada, com frieza e determinação, pelo negro Filomeno. Suponho que, fora do ambiente do velório, Balduino teria levado Arminda ao destino traçado para as donzelas brasileiras: ser violentada já na puberdade. O rigor desta norma torna inquestionável o que deveria ser objeto de denúncia.

No capítulo Macumba, Balduino participa da cena de dupla violação de uma mulata *desdentada* e anônima. Preso a uma concepção maniqueísta, o traço de caráter atribuído ao personagem nesta cena de crueldade é indiferença pelo outro (um ser humano tão degradado, em termos afetivos, que parece encontrar prazer na violência de que é vítima).

Veio um riso do chão. Era da mulherzinha que se levantava. Uma mulata desdentada, bem clara, que nem valera a pena tanto esforço. Mas como não

³⁷ Walnice GALVÃO, denunciando a *ótica classista e sexista do escritor* na sua produção mais recente, afirma que a mulher do povo passa a mulher ideal, correspondendo a uma *fantasia erótica predominante em todos os povos com passado escravista*, que produz no imaginário do macho latino-americano a imagem da *mulher com infinita capacidade sexual*, sempre disponível para um macho insaciável. Cf. Amado: *respeitoso, respeitável*, p. 18.

havia mesmo outra mulher o jeito que tiveram foi levar a desdentada para o areal. Antônio Balduino foi primeiro, depois foi Joaquim.

— *Ela não tem dente mas é bem boa – disse Joaquim ...*

— *Não pagou a pena – fez Balduino. (p. 106)*

Estas cenas de sexo e violência certamente estão entre as que levaram Mário de Andrade a considerar *Jubiabá* um romance *fortíssimo* (...), onde algumas realidades brasileiras estão expostas com uma agudeza tão nítida que chega a doer.³⁸ Em seu breve comentário, no final dos anos 30, Mário considera que o mérito de *Jubiabá* está em vir revelar ao leitor brasileiro uma realidade dolorosa (como queria Graciliano Ramos). Assim, compreende-se a neutralidade do narrador frente à *agudeza* destas cenas de desumanização da figura feminina e perversão da prática sexual: trata-se de fidelidade aos fatos observados. A intenção de denúncia é que determina o teor "realista" destas passagens cuja descrição franca, enfática e transparente dispensaria o juízo do narrador.

O impacto da sexualidade na literatura de Jorge Amado teve este momento de gloriosa recepção, por parte da crítica. Satisfazia uma necessidade de atualização moral das classes intelectualizadas, superando o conservadorismo da velha República, que teimava em resistir ao tempo, impedindo que algumas perversões -- assunto da psicologia e da sociologia -- fossem problematizadas pela literatura. Este passo evolutivo de sua obra não se lhe pode negar. Tratadas com realismo pelo autor de *Jubiabá*, estas cenas de extrema crueldade vieram colocar em evidência as falhas morais e materiais da dura realidade das classes oprimidas, propondo seu enfrentamento.

³⁸ Mário de ANDRADE, *Feitos em França*, p. 31.

Parte da crítica contemporânea, entretanto, não o compreende assim. A objeção a este procedimento do autor de *Jubiabá* se deve ao fato de que estas cenas se repetem sem maiores justificativas na sua obra. Observa Costa Lima – comentando *Capitães da areia* – que a *agudeza* destas cenas incomoda mais o leitor de hoje pela vulgarização da violência do que pelo efeito de denúncia que ainda possam exercer.

Não é que ainda tenhamos de nos encher de horror pelos palavrões e práticas sexuais dos meninos. Tudo teria o seu lugar se fosse necessário à ação. Qual a importância, contudo, para o tema subjacente à história (...) de episódios como o da violação da negrinha virgem por Pedro Bala? Apesar de ser um acidente sem conexão com o tema geral, o escritor o segue por sete páginas.³⁹

Décadas mais tarde, o tratamento realista destas cenas não fazem mais o mesmo efeito, evidenciando as limitações desta proposta estética.⁴⁰ São episódios gratuitos, que nada acrescentam em termos de seqüência da narrativa. Além disto, não se trata de uma sexualidade sadia, nem de alegre permissividade, mas de uma perversão das funções sexuais. Na esperança de sensibilizar o leitor burguês, os episódios de estupro podem denegrir a imagem do negro, revelando comportamentos bestiais, destacando a boçalidade do primitivo cujo instinto incontrolável impõe-se arbitrariamente.

³⁹ Luiz Costa LIMA, *Jorge Amado*, p. 373.

⁴⁰ Dada sua recorrência, gratuidade, amoralidade e duvidoso gosto, estas cenas de sexo e violência, que permanecem em sua obra mesmo após a vigência do realismo socialista, acabam por dar razão à crítica radical que sua literatura irá merecer de Patrícia Galvão e Walnice Galvão, que o acusam de promover a vulgarização da sexualidade e a *titilação* do leitor. Cf. Walnice GALVÃO, *Amado: respeitoso, respeitável*, p. 18.

O desrecalque de sua vida amorosa desta perspectiva exótica compromete, assim, o elogio da raça e -- por extensão -- a intenção revolucionária deste romance de Jorge Amado.⁴¹

⁴¹. Em sua crítica radical, Patrícia GALVÃO considera que o sucesso de Amado no Brasil e no exterior se deve à junção de exotismo e proselitismo, com que o leitor branco irá se divertir em seus momentos de lazer. Cf. O carinhoso biógrafo de Prestes.

MAR MORTO: CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA

Cuando la pobreza entra por la puerta el amor sale por la ventana.

dito popular

O estudo das relações afetivas na literatura de Jorge Amado deve considerar, igualmente, os momentos de felicidade, em que o idílio amoroso se estabelece no universo ficcional das classes populares, pois a violência, presente em *Jubiabá*, não se impõe como norma absoluta. A variação do paradigma pode ser encontrada no romance verdadeiramente africanista *Mar morto*.

Neste romance, a sociedade aparece radicalmente dividida em dois segmentos: o dos *homens do mar* e o dos *homens da terra*. A narrativa privilegia, contudo, a vida dos *homens do mar*. Neste espaço social, sempre à beira do cais, os *homens da terra*, identificados com os habitantes da cidade alta, são representados por seus agentes repressivos ou exploradores – como Godofredo que, egresso da classe trabalhadora, atua como arregimentador de mão-de-obra para a companhia de navegação. Estas antíteses e o caráter agressivo da intervenção das elites no espaço popular enfatizam a precariedade dos canais de comunicação entre os dois segmentos.

Profissionalmente, os *homens do mar* – brancos, negros e mulatos – são marítimos, estivadores, malandros, quitandeiros, pequenos empresários; suas mulheres são domésticas, lavadeiras ou (quando desamparadas) prostitutas.

Apenas dois personagens vêm da classe superior: Dr. Rodrigo e dona Dulce. Por razões ideológicas ou existenciais, optaram por viver junto aos *homens do mar*. A presença humanitária destes personagens letrados neste espaço social acentua a necessidade de atendimento das populações carentes na área da educação e da saúde – bandeiras de todo programa nacional-popular a cargo do Estado. Representa, portanto, uma teoria política.

A ausência de escolaridade e o leque de profissões técnicas ou braçais a que podem ter acesso os *homens do mar* — *Doutor nunca saíra da beira do cais*¹ — marcam os rígidos limites entre as classes. O casamento e, talvez, a contravenção do contrabando constituem os únicos mecanismos de ascensão.² Amado defende a tese de que o capitalismo desregulado, que aciona o mundo do crime, vale-se da privação econômica dos *homens do mar*. Numa atitude mais moralista que anticapitalista — como veremos —, a narrativa enfatiza que o crime não compensa, em termos de ascensão social.

Neste sentido, completam o elenco de personagens alguns imigrantes turcos, responsáveis pelo crime organizado. Constituem um grupo marginal, mas com fácil trânsito junto às classes dominantes. A depreciação deste segmento — salvo Toufick, que chora a morte de Guma — e de seus aliados nacionais contrasta nitidamente com a elevação moral do povo brasileiro.

Todos os personagens são constituídos como tipos³ em que se plasmam certos caracteres físicos e psicológicos, numa perspectiva idealizante das classes populares: beleza, sensualidade, alegria de viver, sabedoria para suportar a dor. A poeticidade da existência e a solidariedade entre os oprimidos respondem pelo tom otimista desta narrativa mais popular que proletária. Neste romance, Amado evita o pessimismo das narrativas anteriores, sobretudo *Cacau* e *Suor*, em que prevalece —

¹ Jorge Amado, *Mar Morto*, p. 51. As citações desta obra terão a indicação da página entre parênteses, no corpo do trabalho.

² Futuramente, no liberalismo de *Gabriela, cravo e canela*, a escola técnica surgirá como eficiente fator de integração das camadas populares ao processo produtivo e cultural brasileiro.

³ A história de Rosa Palmeirão é um exemplo deste procedimento tipificador, que representa um tributo da narrativa moderna à estética naturalista. A personagem, das mais estereotipadas da literatura brasileira, corresponde a um modelo pseudocientífico de produto do meio. Sua humanidade — o desejo de ser mãe — fica soterrada pelas atitudes de virilidade com que se mascara para enfrentar o mundo. *Esta é sua persona: E virou valente, que outro jeito ela não tinha, aquela fama tinha se agarrado nela.* (p. 91)

como aconselham os teóricos do realismo socialista – o clima de denúncia das miseráveis condições em que sobrevivem as classes baixas.⁴

Numa perspectiva de feição naturalista, a psicologia dos *homens do mar* se conforma à *lei* do cais, que dispõe sobre sua moral e seu comportamento, determinando traços de honestidade, consideração, dignidade, que não conhecem qualquer desvio ou vacilo. O protótipo desta mentalidade coletiva – em franco contraste com a lógica capitalista – é o micro-empresário João Caçula que *não tinha coragem de olhar os canoieiros atrasados no salário*. (p. 227) A existência cotidiana das classes oprimidas é dada como superior – em valores como humanidade, vivência, emoção, sinceridade – à vida burguesa. Mesmo quando Amado observa que a vida *era triste* (p. 54), dada a presença constante e certa da morte, a visão que prevalece é positiva. A morte nem sempre está contabilizada na conta das injustiças sociais; passa por ser um fenômeno mítico, natural e fatal, integrado ao cotidiano dos *homens do mar*. Desta visão positiva nos fala o verso de Amado, na bela canção de Caymmi, *É doce morrer no mar...*, que serve de mote à narrativa.

Se o verso é belo, o olhar exótico continua evidente. A poetização da vida e da morte, no cotidiano das classes populares, parece compensar a degradação humana, fruto da miséria material, que o narrador igualmente encontra neste espaço, em alguns momentos da narrativa.⁵

⁴. Sobre as mudanças de orientação do programa estético do realismo socialista, cf. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*. Para Eduardo de Assis DUARTE, Amado obtém um equilíbrio entre otimismo e pessimismo: *enquanto a dureza do real impele à crítica e à narração áspera, o impulso utópico leva o narrador a cobrir a situação retratada com o véu da esperança revolucionária e da apaixonada crença na superação da adversidade*. Cf. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 339.

⁵. Cenários de pobreza e dor, com ênfase para as patologias da subnutrição e da insalubridade (embora não falem peixadas em algumas mesas), pontuam a narrativa – como o episódio do naufrágio no capítulo *Eram cinco meninos*.

Pois contam que a viagem que os náufragos fazem com lemanjá, para as Terras do Sem Fim (...) vale bem essa vida porca que eles levam no cais. (p. 57)

A idealização da vida das classes populares desenvolve-se, plenamente, no campo das relações afetivas: o amor, enfim, realiza-se, sem exigir condições ou submeter-se a impedimentos. Ao contrário de *Jubiabá*, onde impera a indiferença pela mulher do povo, em *Mar morto* as expectativas afetivas resolvem-se no âmbito das classe populares.

As mulheres são distribuídas em três categorias: *donzela, mulher da vida e navegante*. O critério sexual (e ideal) desta distribuição é evidente. A categoria *navegante* é constituída por *mulatinhas copeiras que vinham amar os marítimos por puro amor, sem esperar outras recompensas* (p. 136).⁶ Têm, portanto, a nobre missão de aliviar a dor dos que padecem a realidade do trabalho.

Contudo, pouco importa a categoria: a agressividade entre negros parece distender-se nestas relações positivamente convencionadas. A mulher amada passa a materializar-se no mesmo segmento étnico-social. Decresce o desejo exogâmico, aumenta a auto-estima da raça.

O cotidiano de misérias é também um cotidiano de felicidade. Nele se conhece o amor de *gemidos* – embalado pelo balanço dos saveiros, nas noites de luar, ao som de canções românticas⁷ – que a outra classe não é dado conhecer. A sensualidade e a sexualidade são intensas e francamente compensatórias. Esta configuração põe em destaque os personagens secundários Judith e Raimundo, e sobretudo o casal Mestre Manuel e Maria Clara, cujo relacionamento constitui traço

⁶ Em outra dimensão histórica, esta categoria ideal lembra as *mirixordãs*, do romance *Maira*, de Darcy Ribeiro.

⁷ Para Antonio CANDIDO, estes elementos de ambiência são *constantes* da obra de Amado. Cf. *Poesia, documento e história*, p. 51.

paradigmático da sabedoria popular: os personagens conhecem o segredo da felicidade conjugal, amorosa e sexual.⁸

Ao contrário de Balduino, Guma não se caracteriza por atitudes violentas no trato com as mulheres que amou. Nosso herói não tem problemas de relacionamento com as mulheres não-brancas, como a mulata que pela primeira vez possuiu para provar que era homem, como a veterana Rosa que o iniciou nas artes do amor, ou como a prostituta Rita – que morre para salvá-lo, subitamente emocionada pelo desvelo com que é tratada. A posse sexual – ainda que exclusivamente física – é marcada pela *ternura* (pp. 42, 65 e 179).

Apenas em seu envolvimento com a mulata Esmeralda, Guma será capaz de uma atitude violenta, plenamente justificada: atormentado pela culpa de trair a esposa e o amigo, temendo ver o fim de seu idílio amoroso, Guma tenta esganá-la. Neste episódio, Amado colocará o personagem em confronto com dois valores da virilidade popular: a fidelidade e a satisfação do desejo. Vence o desejo. Guma assume a personalidade do macho, que não tem como evitar as tentações da carne. Como todo macho, torna-se possessivo, tem ciúmes da mulata que o seduz. Em defesa do macho, pune-se a fêmea: recorre-se à imagem maléfica da mulher fatal. A tentação irresistível e condenável desperta e justifica o ódio do herói à mulher que amou.

Como esta infidelidade comprometeria a planificação do herói desta história de amor, Amado resolve este conflito íntimo providenciando o assassinato da adúltera e o suicídio do amigo, em alto mar, de modo que Guma não vem a reconhecer-se como o causador desta tragédia. O narrador poupa, assim, nosso

⁸ Mestre Manuel e Maria Clara são personagens de *Jubiabá*, onde têm a mesma força semântica.

herói de maiores problemas de consciência. A culpa é transferida para aquela *mulher traideira* (p. 200).

Fora o desfecho trágico deste triângulo amoroso, a violência se fará presente ainda duas vezes, nesta narrativa: no relacionamento ocasional entre Frederico e a mulher-dama que vem a ser mãe de Guma; e no relacionamento entre Rosa Palmeirão e Rosalvo – cujas pancadas provocam o aborto e o trauma que irá justificar o comportamento embrutecido desta personagem. São, todavia, episódios secundários, insuficientes para turvar a visão ideal da existência popular, onde não há rixa amorosa, apenas desencontros próprios da vida boêmia.

A formação do casal protagonista virá reiterar o clima de idílio que domina a narrativa. O modelo de relacionamento consagrado é monogâmico e deverá realizar-se na esfera sexual, conjugal e amorosa. Encontrando em Livia a mulher sublime – todas as qualidades físicas e morais lhe são atribuídas –, Guma não quer mais *amor de aventuras, amor de acaso, uma cabrocha qualquer* (p. 128).⁹

A imagem perfectiva da personagem Livia contrasta, nitidamente, com a imagem decadente da mãe de Guma. Por rejeição à própria mãe – uma prostituta anônima e martirizada –, Guma valoriza especialmente a virgindade de sua amada.

Se comparada à difusão da sexualidade promíscua e precoce que caracteriza as mulheres do povo, o elogio da virgindade das heroínas – convém lembrar que a decadência da donzela Lindinalva, em *Jubiabá*, é tratada com uma reverência que não merecem as negras prostitutas – representa uma contradição com que lidam as

⁹ No mundo brasileiro, não há fronteira rígida entre a ordem e a desordem: as uniões ilegítimas tornam-se situações honradas, os casamentos corretos, negociações escusas. Em *Jubiabá* e *Mar morto* – no contraste entre Lindinalva e Livia – verifica-se esta louvação da moral popular, que afirma a ética da desordem e põe em suspeita a sinceridade das relações no mundo da ordem. Cf. Antonio CANDIDO, *Dialética da malandragem*, p. 333.

narrativas de Amado. Neste caso, o tratamento respeitoso da sexualidade de Lívia – *Havia música nos gemidos de dor de Lívia. Havia estrelas nos seus olhos (...)* (p. 142) – pode revelar, numa perspectiva mais burguesa que libertária, preconceito do autor em relação à sexualidade vulgar das *mulheres da vida* e demais *navegantes*.

Neste caso, o recato da donzela Lívia contrasta, nitidamente, com o assanhamento de Esmeralda, sua rival na disputa pelo amor de Guma, devidamente punida com a morte. Pensando a possibilidade de preconceito étnico – ou, pelo menos, de preferência estética pela mulher mestiça de traços embranquecidos, numa sociedade em que, como dizem as canções, o cabelo *me crimina* – convém lembrar o fato de Lívia ser *morena*, de *cabelo liso* e Esmeralda, mulata de olhos verdes. Entretanto, mais que pelos dotes físicos avantajados, acentuados pelo narrador, Esmeralda se diferencia de Lívia por traços de comportamento depreciativos, como a disponibilidade, a lascívia, a aleivosia, a desafeição, a frivolidade. Em termos de preconceito social, a heroína Lívia, de origem burguesa, tem uma aura de pureza que as personagens populares não têm.

A leitura da liberdade sexual das mulheres do povo nos romances de Amado – traço projetivo e idealizado pelo narrador "burguês" – apresenta, portanto, complexas variações que vão do elogio à condenação. Neste campo sociológico, merece especial atenção o tratamento dado às prostitutas.

Nesta fase da obra de Amado, a prostituição ainda é vista como problema social. Ainda não chegou a época das prostitutas alegres, quando o entusiasmo com o apetite sexual da comunidades sem classes – imaginadas por Amado – fará esquecer as razões econômicas desta atividade profissional. De uma perspectiva machista e liberal, a prostituição não mais será uma atividade degradante, mas uma

opção de caráter, e pode ser exercida festivamente, sem traumas. Na primeira fase de sua obra, contudo, a prostituição ainda é um estado de decadência, que motiva a crítica social. Como vítima, a prostituta compõe o quadro dos marginalizados pelo sistema, sem que esta circunstância implique, necessariamente, decadência moral.

Há momentos da narrativa, no entanto, em que esta consequência confunde-se com a causa, ou seja, a personagem prostituta apresenta traços de decadência moral que, possivelmente adquiridos, fazem esquecer a dominação machista e as razões econômicas que determinam sua circunstância. Dominada pela culpa, marcada pelo pecado, estigmatizada como transgressora, a depreciação da prostituta confunde-se com a intenção de denúncia social.

Em *Mar morto*, esta visão da prostituição como problema pertinente ao indivíduo tem como modelo a personagem mãe de Guma, marginalizada pela classe a que pertence, punida com a exclusão da família e do convívio social, nem tanto em virtude de um comportamento inconveniente mas da imoralidade de sua circunstância.

Numa entrevista recente, Amado reconhece que sua visão da prostituição como problema escondia um preconceito — enfim superado numa fase mais "amadurecida" da sua obra — que parece envolver a condenação moral da figura feminina:

(...) *cuando era joven estaba lleno de prejuicios, con relación al problema de la prostitución, por ejemplo veía sólo su lado negro, triste, malo, miserable, infame.*¹⁰

¹⁰. Cf. Fernando R. LAFUENTE, *Semana do autor: Jorge Amado*, p. 53.

Estas considerações sobre a visão depreciativa, possivelmente preconceituosa, da prostituta na obra de Amado não se caracterizam, contudo, como um protesto em defesa da honra desta personagem. Não se trata de exigir um tratamento preferencial para as mulheres do povo, reiterando valores do amor burguês, como a virgindade e a pureza. Nem há impedimento moral no tratamento de desvios de conduta de algumas personagens, em defesa de procedimentos idealizantes. Se o preconceito é possível, a mitificação não é desejável.

Estas considerações encontram excelente encaminhamento na crítica de Patrícia Galvão, para quem a depreciação da prostituta na obra de Amado está relacionada à incapacidade técnica do jovem autor para fugir à visão maniqueísta e estereotipada que define suas personagens:

(...) a falta de sensibilidade moral do observador de prostíbulos forma uma aura de poesia, triste auréola em torno das decaídas, não se encontrando jamais uma delicadeza de figura feminina quando ele tenta desenhar com a sua inabilidade um caráter, uma cena em que predomine a mulher.¹¹

Para Patrícia Galvão, na verdade, o tratamento respeitável ou depreciativo das prostitutas revela a insensibilidade de Amado para compreender a gravidade do problema humano decorrente da prostituição, assim como sua inabilidade na condução do texto literário.¹² Por conseguinte, a distribuição das personagens femininas em categorias sexuais pré-fixadas está vinculada às mesmas limitações de ordem técnica e ideológica.

¹¹. Patrícia GALVÃO, O carinhoso biógrafo de Prestes, p. 147.

¹². Esta crítica, dos anos 40, pode ser aplicada às fases seguintes da obra de Amado, caracterizada por uma visão "amoral" da prostituição.

Por razões de expressão literária e visão de mundo, o contraste entre os traços constitutivos das personagens femininas, em *Mar morto*, acentua a possibilidade de preconceito do autor em relação a certos tipos étnicos e sociais — como a prostituta decadente e a mulata assanhada —, comprometendo o intuito de exaltação da sexualidade resolvida das classes populares.

GUMA: UM HERÓI POLITICAMENTE EQUIVOCADO

Com a maravilhosa ventura de amor entre o mulato Guma e a morena Livia, a literatura de Amado adquire um significado ideológico¹³ que a paixão do negro Balduino pela branca Lindinalva, em *Jubiabá*, não conseguira alcançar: a afirmação da mestiçagem como configuração étnica e cultural do Brasil. Trata-se, efetivamente, de um casal alegórico, que representa a união das classes populares e promove a exaltação de suas virtudes amorosas.

Sendo de origem pequeno-burguesa — sua mãe vive na cidade alta, seu pai trabalha na cidade baixa, seu irmão vive na marginalidade; é criada pelos tios, pequenos proprietários da cidade alta, mas freqüenta o candomblé do velho Anselmo — por duas vezes Livia abandona projetos de ascensão social: ao casar-se com Guma e ao decidir que o destino do filho é o mar. (p. 264)

Guma rompe as amarras do sistema associativo, vencendo a interdição da família e promovendo o retorno de Livia a sua origem mais modesta. Como num

¹³ O termo 'político' designa, aqui, um posicionamento em relação à formação étnico-cultural da sociedade, não estando relacionado ao proselitismo partidário.

auto de natal, o nascimento do filho de Guma representa a renovação das esperanças no clã dos marítimos – de que Livia será a matriz genética. Trata-se, portanto, de um romance de fundação.

O herói popular, evidentemente, não tem consciência do caráter simbólico de seu matrimônio. A consciência política não macula o idílio amoroso, absolutamente sincero e pessoal. De psicologia simples e impulso para a ação, o personagem não atribui sentidos a sua vida privada.

Da mesma forma, no campo das relações entre capital e trabalho, Guma não adquire a consciência de que os *homens do mar* estão submetidos à mesma exploração a que estão submetidos os trabalhadores do mundo inteiro. A greve – que, em *Jubiabá*, exerce uma função cardinal – não produz maiores efeitos em *Mar morto*. Ao levar no seu saveiro um militante em fuga, no movimento imediatamente vitorioso dos estivadores, Guma parece iniciar-se na reflexão política. Observa o narrador – recorrendo à retórica da militância – que, para Guma, *era a madrugada que surgia*. (p. 243)

Neste romance, contudo, Amado não investe na construção de um herói positivo. Seu personagem não passa por um processo educacional que o fará dedicar-se à causa socialista. Ao contrário, a morte de Guma – absurda, dada a inflexibilidade e a gratuidade do gesto nobre – nos mostra um personagem absolutamente inconsciente do caráter insidioso do esquema de contrabando que o havia envolvido. Desprezando as evidências de naufrágio, Guma assume uma arriscada operação de contrabando, numa noite de temporal. Diante do naufrágio, vê-se na obrigação de salvar o filho do contrabandista turco que se afogava (da mesma forma que, assumira, em outra ocasião, o dever de ajudar um comandante

inglês para salvar os passageiros de um navio). A explicação apresentada pelo narrador para este gesto de desprendimento foge a toda configuração política e remete a uma *lei do cais* da Bahia, que *manda que se atenda aos que no mar pedem socorro*. (p. 74)

Com este comportamento impetuoso, generoso e destemido, Amado pretende reforçar seus traços de *homem do mar*, como a valentia, a coragem, a altivez, a hombridade. Numa dimensão alegórica, Guma representa estes valores desta cultura localizada, que estão acima dos interesses mesquinhos e imediatos de ordem material, que conduzem e justificam as atitudes humanas no mundo capitalista.

Seu gesto heróico — destaca o narrador — cairá no esquecimento, sairá da história oficial, sem merecer o reconhecimento daqueles a quem beneficia. Se, em termos políticos, nosso herói tem uma atuação servil e inconseqüente, própria de uma mentalidade alienada, em termos culturais reitera valores de uma tradição popular que Amado deseja estabelecida.

Em *Mar morto*, Amado parece rever a experiência de *Jubiabá*. Nosso herói preserva seus traços de homem primitivo — Guma *interroga a lua e as estrelas* (p. 127) — ainda que à custa de uma mentalidade ingênua, entregue ao raciocínio supersticioso, obediente à lei do cais. No âmbito desta cultura, compensatoriamente, a narrativa de suas façanhas será incorporada ao acervo de lendas, de onde será resgatada pela literatura nacionalista.

Em seu misticismo — que põe em evidência uma cosmogonia afro-baiana —, Guma acredita que a recompensa de seu gesto heróico virá da rainha do mar, na forma de proteção para sua vida amorosa com Livia. Por isto, deve vencer este

desafio, para fazer jus à mulher cujo nome será pronunciado na hora da morte: Janaína. Nosso herói atua nesta ordem de grandeza sobrenatural — que ultrapassa o confronto com o sistema capitalista, visando à transformação histórica —, onde imperam valores teleológicos de uma comunidade essencialmente religiosa. Portanto, a morte de Guma tem razões que a militância política desconhece.

Sua morte é previamente anunciada, nas tragédias narradas pelo velho Francisco, como uma fatalidade. Trata-se de um sacrifício de confirmação do mito de Iemanjá, exigido pela mitologia afro-baiana. Guma deve morrer para renovar o mito. E Guma não se furta a esta missão de benefício coletivo. Como herói deste segmento sociocultural, cumpre o ritual de afirmação desta cultura primitiva, localizada à beira do cais da Bahia.

O caráter fatalista desta morte — dada pelo autor como um fato cultural e não histórico — invalida qualquer hipótese de interpretação de sua causa nas relações entre capital e trabalho. Neste espaço social, há uma interpretação prescrita para a morte dos jovens trabalhadores, mesmo quando esta ocorre por acidente de trabalho, que é do que morrem, via de regra, os homens do mar: a fatalidade mitológica. Diz o narrador:

Há nos cais qualquer coisa ainda pior que a miséria das fábricas, a miséria dos campos: há a certeza de que o fim será a morte no mar, numa noite inesperada, numa noite de repente. Elas sabiam disso, era uma sina milenar, era um destino traçado. Ninguém se revoltava. (p. 160)

Não havendo revolta diante dos fatos históricos, não há meios de conscientização política. O discurso do narrador parece propor a resignação da comunidade (e de seus leitores) com formas de dominação que levam à morte dos

homens do mar — o contrabando, como foi dito, é a ponta aparente de uma crise social —, em nome da preservação de um sistema cultural puro. Por sua vez, o narrador, também, silencia. Sua intenção política esmorece perante determinações de uma mitologia a ser preservada.

Assim é quando discute o problema da viuvez das mulheres marítimas. Amado reitera o caráter fatalista da morte de seus maridos. Na linguagem eufemística de sua cosmogonia, um marítimo não deve casar-se porque, a qualquer momento, pode ser chamado a *celebrar suas núpcias com lemanjá*. (p. 123) Neste sentido, os *homens do mar* são homens livres.

Livre, para morrer, que é para a morte que eles vivem, morte tão próxima, tão certa que nem é esperada, nem se preocupam com ela. (p. 123)

Neste momento, Amado assume uma postura francamente contra-revolucionária, sob as bênçãos de uma religiosidade tão conformista quanto a cristã. Em *Mar Morto* a exaltação da religiosidade popular impede a confirmação das denúncias de injustiça social. A ordem do sagrado sobrepõe-se à ordem capitalista, despolitizando a morte do herói. Por isto, o título *Mar morto* não tem a força de uma metáfora libertária; refere-se, apenas, à tristeza sentida pela morte de Guma.

A denúncia da exploração capitalista será melhor trabalhada em alguns episódios secundários, que determinam o caráter inegavelmente político deste romance.¹⁴ Nestas seqüências, contudo, o Estado "nacional-popular", mais que o

¹⁴ . Emprego o termo 'político' no sentido doutrinário, como instrumento de crítica da organização sócio-econômica.

capitalista, é o objeto da crítica do narrador. Sua ineficácia administrativa, mais que as relações entre capital e trabalho, é responsabilizada pelo atraso em que vivem os *homens do mar*. A crítica é dirigida mais à formação moral da sociedade do que à injusta distribuição de renda, com destaque para o caráter corrupto dos agentes estatais que permitem o funcionamento do esquema de contrabando.

Nestas seqüências secundárias, personagens populares discutem sua situação profissional, denunciando a inexistência de uma legislação trabalhista que proteja o trabalhador do abuso das leis de mercado. O resgate da história de João Pequeno – que morreu, como Guma, por trabalhar em situação de alto risco, dando provas de coragem – serve a este propósito. Ao referir-se a este episódio, o narrador rompe o clima mitológico que envolve a morte dos marítimos para incursionar pelo presente histórico. A morte do trabalhador volta a ser uma tragédia social.

— O senhor falou em João Pequeno? Que foi que ele ganhou? Nem o descanso do inferno. (p. 69)

O governo deu uma pensão à mulher dele, mas depois cortou por economia. (p. 67)

Guma irá manter a tradição de valentia, imolando-se no altar do capitalismo. Amado elogia o seu gesto ingênuo. Outros marítimos, contudo, revelam uma posição mais avançada. Desafiados pelo agenciador Godofredo a confirmarem este traço marcante dos verdadeiros *homens do mar* – forma subliminar de coação ao trabalho –, mostram-se conscientes do caráter coercitivo desta abordagem; dando

outro sentido à noção de coragem, resistem ao processo de aliciamento para trabalhos de alto risco.

___ *Uns covardões. Homem de coragem neste cais já se acabou. Onde tá a raça de João Pequeno?* (p. 69)

___ *Ninguém aqui quer se matar, seu Godofredo. Deixe que o inglês se arranje.* (p. 70)

A exploração econômica entre as classes – como queria Graciliano Ramos – é tema deste diálogo sobre o valor irrisório do trabalho.

___ *A Companhia dá 200\$ ao homem que quiser ir...*
___ *Vida barata, hein?* (p. 70)

Mas o discurso literário, em *Mar morto*, não chega a propor, explicitamente, a luta de classes como estratégia de eliminação da exploração capitalista. Não há denúncia do sistema econômico, quando o Estado – a serviço do capital estrangeiro das companhias de navegação – aparece como o único vilão, responsabilizado pela permanência do atraso na ótica populista do narrador. Ao negar esta reflexão política mais elaborada aos personagens secundários, Amado, certamente, busca ser fiel à desinformação das classes populares.

A consciência política, que alimenta expectativas de transformação da ordem econômica e social, pertence aos personagens secundários de extração burguesa: Dr. Rodrigo e dona Dulce. Médico e professora caracterizam-se como intelectuais simpáticos às causas populares. Representam – como foi dito – a ausência do Estado nas áreas da educação e da saúde.

Rodrigo apresenta uma visão de mundo mais "avançada", de fundamentação materialista. Defende o aborto das mulheres pobres com argumentos que relacionam o direito à saúde e o planejamento econômico da família. Mas sua expectativa revolucionária, na falta de condições objetivas, é negativa. Diz o personagem, frio e calculista:

— *É preciso encarar a realidade como ela é. Eu não espero milagres...*
(p. 172)

A professora Dulce ascenderá à condição de portadora do discurso da militância. A princípio, a personagem tem mais consciência dos fins sociais do *milagre* que esperava: saúde, educação, segurança no trabalho, dignidade profissional, etc. Sua fé política reacende a esperança de Rodrigo numa ciência humanitária. Sua proposta é democratizante, embora não passe pelo processo revolucionário. Para Dulce, somente *aqueles homens* que sofriam a exploração capitalista poderiam realizar o *milagre*.

Somente ao final da narrativa, o milagre esperado por Dulce encontra tradução numa palavra de ação política: greve. A revelação dos meios táticos se dá com a leitura de um poema de Rodrigo. Conscientizando-se, a educadora assume também a missão de conscientizar — propondo, evidentemente, uma nova pedagogia: *aprendera uma nova palavra para dizer nas casas pobres do cais*. (p. 243)

A construção do casal revolucionário Dulce e Rodrigo corresponde, assim, a um modelo de relacionamento afetivo a serviço da luta política. O homem é mais racional, cabendo à mulher conservar o sentimento e a fé. Felizmente, Amado

evitou o esquematismo proselitista e o enlace matrimonial destes personagens não chega a acontecer.

A exploração capitalista será, ainda, objeto de denúncia em duas narrativas populares, coletadas por Amado no cais da Bahia. Na verdade, o capitalismo aparece como pano de fundo para a discussão de duas questões africanistas, que dizem respeito ao lugar do negro na sociedade ocidental: a violência física no controle do trabalho escravo e o abuso sexual como forma de dominação de classe. Ao resgatar estas lendas, Amado promove um corte no andamento da narrativa de *Mar morto*, localizando estas questões polêmicas em outro tempo e espaço. A história do marinheiro Besouro se passa no Brasil colonial; a de Bagé, continente africano. As denúncias ganham em universalidade mas perdem em contemporaneidade. A correlação entre a realidade histórica e a situação atual do negro fica a cargo do leitor.

Em termos de pregação revolucionária, nestas narrativas paralelas a posição de Amado oscilará entre a intenção e o gesto. As histórias denunciam a violência dos sistemas de dominação em que o negro está inserido, mas não estimulam para a militância, que leve à transformação da ordem.

Besouro luta contra uma organização social opressora: os aristocratas do Império, donos de campos e engenhos, que (entre outras atrocidades que deixariam contrariado Gilberto Freyre) *defloravam escravos*. Seguindo o modelo *hobinwoodiano* do marginal a serviço de uma boa causa, luta também contra a injustiça social, redistribuindo a riqueza.

(...) ele invadia os engenhos, tirava um pouco do que era deles e dividia pelas viúvas, pelas crianças cujos pais morreram no mar. (p. 127)

Vivendo na eternidade de outros tempos, Besouro é um mito que mantém viva a esperança revolucionária.

A estrela de Besouro pisca no céu. (...) Está vendo todas as injustiças que os marítimos sofrem. (p. 126-7)

Segundo o narrador (que se apropria do jargão marxista), um dia o Besouro voltará — *marítimos de todo o mundo* — para libertar os oprimidos.

(...) Talvez que nesse dia os marítimos possam casar, dar vida melhor para as mulheres e garantir que não morrerão de fome após a morte deles, nem tampouco precisarão de se prostituir. (...) e então todas as noites serão para o amor, haverá novas canções no cais e no coração das mulheres. (p. 127)

Como herói mitificado pela morte, Besouro voltará como um ressuscitado. O gesto de libertação desloca-se para a dimensão do *milagre* — *o milagre que dona Dulce espera, o dia de que falam os versos do Dr. Rodrigo* —, a que não faltam poderes sobrenaturais, que tanto podem manifestar-se num processo de reencarnação quanto de espiritualização dos oprimidos.

Ninguém sabe como Besouro voltará. Talvez volte mesmo como muitos homens, como o cais, todo se levantando, pedindo outras tabelas, outras leis, proteção para viúvas e órfãos. (...) Voltará outro, ninguém saberá que é o Besouro. A sua estrela desaparecerá do céu, ele brilhará na terra. (p. 127)

Em se tratando de milagre divino, resta ao oprimido olhar o céu e esperar.

Guma, interroga a lua e as estrelas. (...) Um dia Besouro voltará. Guma deve esperar esse dia para casar. (p. 127)

Assim, passamos da narrativa socialista à narrativa "hagiológica". Estamos, sem dúvida, mais próximos do messianismo romântico que do marxismo revolucionário. O narrador acaba por apontar um futuro de justiça que não tem na *práxis* política o motor da sua história; que independe de circunstâncias objetivas, da correlação de forças, das condições materiais da existência, estando à mercê de um desígnio divino ou do espírito dos povos.

Da mesma forma, do ponto de vista revolucionário a história de Bagé carece de maior impulso para a ação.

A cena se passa *lá pras bandas da África*. Um feitor francês agride fisicamente um escravo que parou *um minuto só* de trabalhar. Bagé vinga esta agressão que não se justifica — *Bagé nunca tinha apreciado o chicote do branco trabalhar* —, ensinando aos negros da África — *que subiro do porão e cantaram um samba porque nunca tinham visto daquilo* (p. 204) — os caminhos da resistência, da coragem, da recuperação da dignidade.

Vista como alegoria, nesta cena Amado identifica a dominação estrangeira — colonialista ou imperialista —, como razão do atraso em que se encontram os negros do mundo inteiro. Insere, portanto, as histórias localizadas numa história universal dos oprimidos. Este fundamento internacionalizante permite que se compreenda o regime escravista no Brasil (assim como sua abolição) como fato econômico.

Narrada por Chico Tristeza — num ritual de literatura popular —, a história de Bagé conquista a simpatia dos negros do cais brasileiro. *Gosto desse Bagé ...* (p. 204) — resume um dos ouvintes. A empatia se explica: além do exemplo de luta contra a opressão, a história tem um apelo nacionalista, advindo da identificação entre o negro brasileiro e o justiceiro universal.

O estímulo à resistência se fundamenta, ainda, nas vitórias já obtidas pelos que lutaram contra a opressão. A história tem o mérito de recordar que os negros daqui avançaram socialmente, estando livres do castigo físico a que ainda estão submetidos trabalhadores negros nos portos africanos sob domínio europeu.

Retomando o discurso, Amado reafirma sua crença no efeito político destas histórias da beira do cais — assim como na literatura que as divulga — como instrumento de motivação para a luta, certo de que a hora do *milagre*, como o raiar de um novo dia, não tarda a chegar.¹⁵

Guma se despediu dele com saudade. Ficara dentro dele a história do negro Bagé. É assim aos poucos que o milagre de Dona Dulce vai se realizando. (p. 204)

A crença no poder revolucionário da superestrutura, assim como numa solução natural ou milagrosa dos conflitos históricos, contradiz o princípio da militância (inevitável lembrar o verso, *quem sabe faz a hora, não espera acontecer*).

Curiosamente — por decisão do narrador —, nem mesmo Guma, que se mostrara profundamente sensibilizado pela narrativa, se sentirá motivado para a

¹⁵ A concepção, cara ao marxismo, de que a humanidade caminha inexoravelmente para o socialismo permite o desenvolvimento de uma retórica que naturaliza o processo revolucionário, tomando a passagem do tempo como elemento de comparação: madrugadas, manhãs, alboradas fazem crer num futuro promissor, mas não estimulam para a ação.

ação. Sua problemática permanece exclusivamente individual e afetiva. Carente de reflexão política, nosso herói identifica-se mais com o caráter aventureiro do narrador Chico Tristeza do que com o gesto de justiça do herói Bagé.

Guma pensara em viajar também (...) Mas ficara no cais por causa de Livia. (p. 203)

Amado – como foi dito – evita repetir os equívocos de Balduino, a quem atribui súbita – e inverossímil – consciência política e disposição para a militância. Certamente, compreende – sempre de acordo com as orientações da estética partidária¹⁶ – que a literatura política pode prescindir de um herói positivo, desde que não renuncie à denúncia da exploração capitalista. Esta revisão do ideário estético justifica a alienação do protagonista.

A despolitização da narrativa, contudo, ganhará maior intensidade em suas seqüências finais. Com a transformação de Livia em mestre de saveiro, seguida de sua encarnação na figura de Iemanjá, a maravilhosa ventura de amor transfere-se, definitivamente, para uma dimensão maravilhosa, no universo da cosmogonia afro-baiana. Nestes domínios da fantasia, Guma e Livia iriam encontrar-se para gerarem os filhos de Janaína, a rainha do mar. A formação do casal alegórico vale como ato fundador de uma comunidade mística. Assim, o conflito dramático, que leva à morte do herói, resolve-se no plano do mito.

No universo dos marítimos, contudo, o mito não é compreendido como mito mas como interferência sobrenatural. Sua confirmação naturaliza a história,

¹⁶. Cf. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*.

transforma em fato da natureza de uma cultura a tragédia que tem raízes econômicas. Fiel à lenda, o narrador reitera, apenas, a versão primitivista da morte do herói; nega a realidade social para confirmar o mito de Iemanjá – que, como um grande Moloch, devora marítimos, fazendo da vida dos *homens do mar* a eterna espera de uma morte anunciada.

Esta solução fantástica, transformando a morte trágica em sobrevida celestial no imaginário dos povos (e leitores), sem dúvida carece de força revolucionária. A mitologia torna-se o ópio do povo.

Suave na poesia da canção romântica, quando nos fala da integração do homem ao meio como medida da sua felicidade, na lógica da narrativa política o verso *é doce morrer no mar* (que lhe serve de mote) traduz uma tese autoritária. Não há dialética quando se mitifica a morte decorrente de uma situação de injustiça. Como um discurso compensatório, no contexto do romance social, sua mensagem acaba por estimular a resignação, o conformismo, a alienação, diante da exploração do trabalho.

Lívia teme cada vez mais. Não se acostuma com a vida de eterna espera do cais. (...) Maria Clara não tem angústia no coração porque sabe que tem que ser assim, que sempre foi assim. (p. 205)

Do ponto de vista estético, estamos diante de uma narrativa que passa do realismo socialista ao realismo maravilhoso (mérito de ruptura que antecipa, em uma década, a fundação da literatura fantástica na América Latina, reivindicada por Alejo Carpentier). Na frase final da narrativa, Amado afirma que reproduz uma lenda

que contam no cais da Bahia. Logo, não se trata de romance social, embora apresente elementos deste gênero.

Com esta passagem, a proposta de afirmação de uma cultura popular como substrato para a construção de uma identidade nacional, sobrepõe-se à intenção especificamente doutrinária; ou melhor, desvincula-se a proposta de afirmação cultural das exigências de transformação da ordem política e econômica, como condição para que esta cultura possa afirmar sua hegemonia.

O grande dilema da literatura política de Jorge Amado, assim como da arte nacional-socialista (de modo integrado), está na dificuldade de conciliar o elogio da cultura popular e a pregação do marxismo. Compreender a morte de Guma como fato cultural, no campo das determinações divinas e sobrenaturais, implica, necessariamente, negá-la como consequência da questão social. Invertendo o radicalismo de *Jubiabá*, onde a tarefa revolucionária anula as manifestações do folclore, em *Mar Morto* o imperativo fatalista desestimula a tarefa revolucionária, as questões políticas encontram soluções folclóricas.

O grande risco desta noção de incompatibilidade entre as dimensões política e folclórica do universo biossocial está em propiciar uma leitura ingênua ou falaciosa, autoritária, conservadora, da situação de atraso em que se encontram as classes populares. Em outras palavras, se a confirmação do mito é desejável, a manutenção da ordem que o sustenta é também desejável. Desta perspectiva romântica porém reacionária, até mesmo o progresso econômico e intelectual das sociedades primitivas pode ser visto como ameaça à conservação de suas práticas

em estado de pureza.¹⁷ Em tese, o desejo de preservação de uma cultura pode suscitar a necessidade de perpetuação do subdesenvolvimento.

¹⁷ . Antonio Candido chama a atenção para este desvio político na atuação do antropólogo: *o antropólogo (...) mostrará, por exemplo, como a cultura cabocla prescinde, para o seu funcionamento normal, da alfabetização, que é o traço doutra cultura (a urbana). Se nos ativermos à descrição objetiva do antropólogo, poderemos, impressionados por ela, exagerar o 'específico' da vida cabocla e, insensivelmente, encontrar novas bases para o bucolismo ruralista.* Apud Marisa LAJÓLO, *Ensino, escola*, p. 120.

A CONSAGRAÇÃO DA MALANDRAGEM EM ÉCUE-YAMBA-Ó

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça.

Machado de Assis

Ti Noel supo, por un fugitivo, que las tareas agrícolas se habían vuelto obligatorias y que el látigo estaba ahora en manos de Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte.

Alejo Carpentier

Em seu primeiro romance, menos de estréia que de aprendizagem (que a ociosidade da prisão permitiu levar a termo), Alejo Carpentier obedece a determinados imperativos estéticos. Na realização de *Écue-Yamba-Ó*, procura atender à grande expectativa que havia, nas décadas de 20 e 30, pela produção de romances regionalistas de orientação marxista e nacionalista.

Pensando dar seguimento a uma tradição literária, toma como modelo as novelas do naturalismo francês e espanhol, que, tendo fundado a linhagem regionalista da literatura na América Latina, havia passado por um momento de atualização estética com a publicação de *La Vorágine* (1924) e *Don Segundo Sombra* (1926).¹ Carpentier opta, portanto, pela narrativa de feitiço realista, que considera mais adequado à feitura de romances ideologicamente determinados. A partir deste modelo, pensa desenvolver uma *novela de asunto novo*², que acrescentaria a leitura marxista ao universo da ficção regionalista, trazendo o oprimido para o lugar de protagonista.

Em *Écue-Yamba-Ó*, lemos a história do negro Menegildo Cué e sua família, tendo como cenário o latifúndio, as empresas norte-americanas e o sistema político de Cuba nos primeiros anos de *república intervenida*.³ A narrativa apresenta uma estrutura clássica, dividindo-se em duas grandes seqüências: campo e cidade. O narrador acompanha a trajetória de Menegildo do campo para a cidade, com destaque para o espaço de transição que representa sua passagem pela cadeia.

¹. Alejo CARPENTIER, Prólogo, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 17. Em termos de atualização estética, estas novelas investem na cor local, buscando despertar o sentimento nativista, através de uma linguagem literária que, adaptada ao contexto primitivo, expresse de modo menos distanciado a complexidade da natureza e da realidade americanas.

². Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 445.

³. Alejo CARPENTIER, Prólogo, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 20.

Como *novela de asunto novo*, em *Écue-Yamba-Ó* o consagrado tema do êxodo rural é visto como consequência direta do imperialismo.

No ambiente politizado daqueles tempos, a formulação da consciência política do personagem representa uma exigência estética — que marcou a transformação de Balduino, em *Jubiabá*. Em *Écue-Yamba-Ó*, Carpentier rompe com esta determinação do realismo socialista. O processo de aprendizagem a que será submetido, na trajetória entre campo e cidade, irá transformar o personagem de camponês em malandro. Ganhando a vida urbana, após a experiência da cadeia, o personagem Menegildo irá desenvolver sua malandragem potencial (seguindo a tradição do teatro bufo cubano, do *costumbrismo* do século XIX e das letras do cancionero popular⁴), em vez da consciência crítica de sua circunstância.

Anos mais tarde, em resposta à crítica *amistosa* de que Menegildo parecia *quedar fuera de toda conciencia política, de todo espíritu de rebeldía*, ainda que a palavra 'comunismo' não fosse estranha ao universo rural em que se insere, *corrientemente usada ya por las autoridades rurales como pretexto de represión*⁵, Carpentier afirma sua opção pela verdade sociológica, em detrimento da idealização da consciência política dos personagens populares.

*Pero debe tenerse en cuenta que, en una acción situada aproximadamente entre 1909 y 1932, hubiese sido difícil dotar de conciencia política a un campesino analfabeto, arrancado de un ambiente muy alejado (...), para caer, tras de un absurda aventura carcelaria, en un mundo pintoresco y sainetero (...).*⁶

⁴ Sem nomeá-lo, Alejo CARPENTIER descreve o universo da malandragem como *un mundo pintoresco y sainetero, (...) mundo del "vivir al día", resolver "el problema" cotidiano (...) entre oraciones, sortilegios, charadas, oficios imprevistos, artimañas ingeniosas, "vivezas" de toda índole*. Neste Prólogo, escrito em 1975, quando a revolução buscava o 'homem novo', Carpentier observa, negando-se ao elogio da malandragem, que esta realidade urbana encontrava-se *por suerte rebasada*. Cf. *Écue-Yamba-Ó*, p. 21.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

Caberia, portanto, ao discurso do narrador propor a reflexão ideológica nesta narrativa de nítida orientação política.

No entanto -- em nome do rigor da análise --, esta observação do criador sobre a criatura merece uma breve ressalva. Na verdade, o protagonista não se configura sempre como um alienado. Em alguns momentos de sua vida de camponês, diretamente submetido à exploração capitalista nos engenhos de açúcar, Menegildo desenvolve fragmentos de reflexão sobre a situação econômica dos trabalhadores rurais. Da mesma forma, outros personagens manifestam-se conscientes do sistema opressivo, compondo uma rede de argumentos que exprimem uma certa ordem da realidade segundo critérios de interpretação marxista.

Como veremos, somente após a transformação de Menegildo de trabalhador em malandro -- situação inversa à de Balduino -- o discurso do protagonista irá definir-se pela alienação. Como nos romances de Amado, a inserção do personagem no mundo da malandragem ou sua identificação, ainda que como trabalhador, com um sistema popular de cultura são procedimentos incompatíveis com o atribuição de uma consciência política ao personagem.

Nos procedimentos de conscientização dos personagens -- na primeira sequência da narrativa --, Carpentier evita dar uma formulação verbal e teórica a seus pensamentos que simplesmente reproduza o jargão marxista. Neste sentido, o emprego dos discursos indireto e indireto livre naturaliza a reflexão dos personagens sobre os mecanismos de dominação. Livre de dogmatismo, procurando ver o mundo com olhos alheios, a análise da circunstância não aponta nenhum processo revolucionário como solução para o conflito de classes.

Por outro lado, o desenvolvimento da consciência de Menegildo é um processo gradativo -- o que lhe atribuiria maior verossimilhança. Ainda na adolescência, Menegildo é *demasiado jíbaro*; sua mentalidade é rústica.⁷ A compreensão que apresenta da organização social, em que já se encontra inserido como trabalhador, não alcança a verticalidade das relações de produção. Sua percepção do sistema repressivo não ultrapassa os símbolos imediatos do poder: o feitor e o engenho; o soldado e a cadeia; sequer relaciona os agentes sociais aos interesses econômicos que representam.

*(...) evocaba con incomprensión profunda a los individuos con corbatas de colorines, que invadían el caserío cada año, al comienzo de la zafra (...). Pero más que todos los demás, los yanquis, mascadores de andullo, causaban su estupefacción.*⁸

Incomprensión e *estupefacción* são palavras que definem bem sua incapacidade de avaliar a ordem neocolonialista, que se instaura em Cuba após a "independência". Os negros haitianos e jamaicanos que chegam a cada safra -- constituindo, junto aos negros cubanos, mão-de-obra barata de um empreendimento mercantilista -- não são reconhecidos como companheiros de uma mesma classe, submetidos à mesma exploração pré-capitalista, que pouco se diferencia da escravidão.

Los hijos de Tranquilino Moya estaban sin trabajo desde que los braceros de Haití aceptaban jornales increíblemente bajos! (p. 80)

⁷ Octavio PAZ observa que a atribuição deste caráter ao homem do campo -- relacionando traços de temperamento a categorias sociais -- resulta do poder de nomear que distingue o intelectual urbano: *E tudo que se encontra distanciado do centro da sociedade aparece como estranho e indecifrável. Os camponeses, remotos, ligeiramente arcaicos em seu modo de vestir-se e falar, parcos, adeptos de expressar-se em forma e fórmulas tradicionais, exercem sempre certa fascinação sobre o homem urbano. Em todos os lugares representam sempre o elemento mais antigo e secreto da sociedade. Para todos, exceto para si mesmos, encarnam o oculto, o escondido (...).* Cf. Os filhos da Malinche, p. 63.

⁸ Alejo CARPENTIER, *Écure-Yamba-Ô*, p. 76. As demais citações desta obra terão a indicação da página entre parênteses, no corpo do trabalho.

Em sua visão limitada do processo histórico, Menegildo lamenta -- com a ingenuidade dos lamentos -- que o regime *implacable* não tenha garantido aos negros cubanos, que foram os agentes econômico e militar desta história, o direito ao trabalho. Sem questionar a função do Estado que o conserva à margem do processo⁹, enredado nas promessas do mais vil populismo, Menegildo se pergunta, sem obter resposta:

¿De qué había servido la Guerra de Independencia, que tanto mentaban los oradores políticos, si continuamente era uno desalojado por esos hijos de la gran perra...? (p. 80)

Longe de compreender as artimanhas do processo que submete os negros da América a um mesmo regime, a noção de identidade coletiva que Menegildo apresenta fundamenta-se numa formulação xenófoba e endogâmica do sentimento nacionalista: carente de consciência de classe e etnia, somente o homem rural afro-cubano merece sua confiança e apreço, enquanto jamaicanos e haitianos seriam, igualmente, *unos animales* (p. 80).

Una sonrisa de simpatía se dibujaba espontáneamente en el rostro de Menegildo cuando divisaba algún guajiro cubano (...). (p. 80)

Este desvio nacionalista, de que a literatura de Carpentier não está isenta, não se encaminha, contudo, para uma visão populista das classes nacionais. Trata-

⁹ Esta visão macro-política não se pretende absoluta. Lendo a autobiografia de Nicolas GUILLÉN *Páginas cubanas* temos uma visão dos diferentes níveis de participação econômica, cultural e política do negro em Cuba, após a Guerra de Independência, gerando grande diferenciação interna e a constituição de uma classe "média" letrada.

se de um nacionalismo dos trabalhadores — mesmo porque, as elites *criollas*, "dominadas" pelo imperialismo e distanciadas do povo, não são objeto de referência nesta narrativa.

A crítica ao capitalismo, iniciando Menegildo numa leitura marxista e nacionalista da história americana, destaca, a princípio, uma questão mais filosófica que política. O critério moral — o que é legal, o que é justo? — serve à condenação do caráter desonesto, indigno e arbitrário de atividades econômicas reconhecidas como legítimas pelo imperialismo norte-americano.

*Por lo menos, los negros no **chivaban** a nadie ni andaban robando tierras a los guajiros, obligándoles a vendérselas por tres pesetas. (p. 76)*

A apropriação do lucro pelo agente capitalista e a conivência da justiça com o abuso econômico são outros argumentos de combate ao capitalismo a que o narrador recorre, na intenção de tornar conscientes seus personagens (e seus leitores).

¡Era tan sabido que, al fin y al cabo, sólo los yanquis, amos del Central, lograban beneficiarse con las magras ganancias de aquellas zafras ruinosas ...! (p. 85)

La familia Cué estaba convencida — y en ello no andaba equivocada — que la Justicia y los Tribunales eran un invento de gentes complicadas, que de nada servía, como no fuera para enredar las cosas y embromar siempre al pobre que tiene razón. (p. 118)

Comparadas aos procedimentos imorais dos capitalistas, as relações de trabalho entre negros e camponeses passam a ser exemplo de uma ética superior, em que predominam a honestidade e a tolerância. A idealização da raça negra

conhece este tipo de generalização, que revela os vacilos teóricos do autor em seu romance de aprendizagem.

A conscientização de Menegildo tem continuidade no capítulo *Juan Mandinga*, em que Carpentier relata a história dos africanos "trazidos" para a América. Recorrendo ao fluxo da memória e ao ponto de vista do patriarca Luí Cué, o tema recebe um tratamento romântico – que lembra a poesia abolicionista brasileira, ao descrever a crueldade do regime escravista. O relato da escravidão em tempos coloniais encaminha a crítica da "escravatura" imposta pelo neocolonialismo.¹⁰ O narrador esclarece que a fundação do Estado nacional cubano propiciou aos negros, apenas, o direito a suas próprias vidas e o fim dos castigos físicos; mas que a exploração implacável de sua força de trabalho e a pressão capitalista pelo monopólio da propriedade permanecem inalteradas.

Y al terminarse la esclavitud, en recuerdo de los días tormentosos de la manigua, el amo regaló al viejo esclavo aquel trozo de tierra que sus hijos labrarían ... hasta verse obligado a venderlo al Ingeniero norteamericano... (p. 108)

Ainda na adolescência, Menegildo viverá outros momentos de revelação, que irão fundamentar o desenvolvimento de sua consciência crítica. Um encontro entre camponeses (no capítulo *Política*) servirá para fazer avançar seu processo de aprendizagem – servindo às intenções didáticas desta narrativa política. Através destes personagens secundários, que conversavam numa bodega, Carpentier ensina – e Menegildo aprende – que a campanha eleitoral simula abrir canais de

¹⁰ Tocado pela paixão amorosa, Menegildo mostra-se desinteressado desse relato: *Menegildo no se comovia con estas evocaciones. (...) Pensaba gravemente en la mujer que había elegido.* (p. 109) A alienação do personagem, neste momento, não invalida seu incipiente processo de conscientização.

comunicação entre o povo e a *gente de arriba* – articulando promessas de justiça social e igualdade de direitos que incluiriam a liberação da prática de *rompimientos ñáñigos*¹¹; mas que o sistema eleitoral é dominado pelo poder econômico, sendo pouco provável que seus resultados venham a alterar a circunstância histórica das classes marginalizadas. Ouvindo este diálogo objetivo e detalhado, que se baseia na vivência dos trabalhadores como tática de persuasão, fica claro para Menegildo que as festividades e os discursos eleitorais têm função demagógica e diversionista; que não há diferença entre liberais e conservadores; que os partidos não têm programas de governo; que a administração nacional é corrupta e serve ao imperialismo, etc.¹²

Mesclando suas reflexões às do protagonista (que viaja no tempo da memória, despertado pelo álcool), Carpentier observa – numa análise mais antropológica da conjuntura americana – que a dominação imperialista não só conduz à exclusão das classes populares do processo econômico como representa uma ameaça à preservação de sua cultura, a ser resgatada, por empenho dos intelectuais *criollos*, como componente diferenciador de uma nacionalidade. Neste sentido – constata Menegildo, sem aprofundar suas reflexões – a importação de produtos norte-americanos cria hábitos de consumo cuja satisfação virá adulterar

¹¹ Alejo CARPENTIER define o *ñañiguismo* como uma sociedade secreta de proteção mútua, no contexto da escravidão: *Sus adeptos pertenecen a las castas inferiores de la población de color de Cuba, aunque suelen contarse entre ellos algunos chinos y blancos. Se ha dicho por error que los ñáñigos practican la brujería (...) pero (...) la hechicería, propiamente dicha, no forma parte del ritual. En sus reuniones, los ñáñigos observan un ceremonial pintoresco y complicado, que incluye cantos, danzas y percusiones de una gran belleza. Poseen un dialecto propio. Esta secta constituye, en suma, una suerte de masonería popular, dotada de una religión panteísta y abstracta, que mezcla el culto de Eribó -- 'gran fuerza que lo anima todo' -- a la veneración de los antepasados.* Cf. Glosario, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 226.

¹² Cabe ressaltar que a classe dominante, brevemente referida, não é vista como um segmento fechado em torno de suas ambições, havendo, entre os poderosos, honradas e esperançosas defecções: *El amo de aquel ingenio no era como tantos otros. Se le sabía afiliado a la masonería. Leta unos libros franceses que hablaban de la igualdad entre los hombres.* (p. 105)

práticas tradicionais, ameaçando não somente a pureza desta cultura como sua sobrevivência enquanto sistema de produção econômica.

¡Hasta la rústica alegría de coco y los caballitos de queque retrocedían ante la invasión de los ludiones de chicle! (p. 132)

Num impulso altamente idealizante, o narrador destaca que somente os negros Cué, heróis desta narrativa, resistem ao processo de deculturação em curso.

Sólo los negros, Menegildo, Longina, Salomé y su prole conservaban celosamente un carácter y una tradición antillana. (p. 132)

Todo discurso nacionalista – como foi dito – corre o risco de aproximar-se de uma posição conservadora, contrária ao diálogo cultural e à evolução dos sistemas. Supondo que a preservação da pureza de uma cultura – se desejável – depende de seu afastamento do convívio cosmopolita, assim como a preservação do homem rural em estado de inocência se deve a seu isolamento junto à natureza, esta postura nacionalista acaba por levar ao elogio do atraso.¹³

Em *Écue-Yamba-Ó*, contudo, o discurso nacionalista não reproduz esta concepção romântica e equivocada. Carpentier tem consciência de que o progresso social não é incompatível com a preservação de uma cultura autêntica, assim como tem consciência de que a perpetuação do atraso não é um fato natural mas o resultado de um processo histórico conduzido em moldes capitalistas. Sua leitura

¹³ Estudando a *tendencia americanista* da geração de Gállego, Göttrich, Rivera, Arguedas e outros, afirma o escritor “tradicionalista” Francisco CONTRERAS: *Este fondo característico y tradicional se conserva viviente y trascendente en todos nuestros países, a pesar del progreso y de la inmigración extranjera, más notable, por cierto, en el campo y las aldeas, pero visible todavía en las ciudades y aun en las capitales.* Apud Pedro LASTRA, *Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!*, p. 42.

antropológica é também política e dispõe sobre as determinações ideológicas que regem a situação de atraso, pureza das sociedades americanas. No discurso de Carpentier, a defesa do povo cubano e sua cultura os situa sempre no contexto da exploração capitalista¹⁴, cuja operacionalidade impede a sobrevivência de um sistema produtivo que satisfaça as necessidades da população local, fomentando sua independência e seu desenvolvimento.

Y los trabajadores y campesinos cubanos, explotados por el ingenio yanqui, vencidos por la importación de braceros a bajo costo (...) traicionados por las autoridades, reventando de miseria, comían — cuando comían — lo que podía cosecharse en los surcos horizontales que fecundaban las paredes de la bodega: sardinas pescadas en Terranova (...), el bacalao de la Madre Patria y un arroz de no se sabía dónde... (p. 132)

Para Carpentier, a política de importação tanto desestimula a economia das classes populares quanto funciona, de forma eficaz, como instrumento de afirmação ideológica, criando hábitos que justificam o sistema imperialista.

¡El orange-crush se hacía instrumento del imperialismo norteamericano, como el recuerdo de Roosevelt o el avión de Lindbergh...! (p. 132)

Coerente com a concepção da esquerda sobre as ações subliminares do imperialismo norte-americano, Carpentier assume uma posição contrária a esta invasão cultural, espécie de modernização reflexa¹⁵ que se impõe como

¹⁴. Em *Écue-Yamba-Ô*, el proyecto ideológico de la narración no arranca de la identificación entre los intereses de la burguesía criolla y los de la población indígena, como ocurre en Asturias y en *Ciro Alegria*, sino que Carpentier escribe una novela pretendiendo que sea la "voz" del negro (...). Cf. Juan Carlos RODRÍGUEZ e Alvaro SALVADOR, *La literatura en Cuba: un caso aparte*, p. 252.

¹⁵. Nas primeiras décadas do século XX, intensifica-se a modernização reflexa. (...) Surgem núcleos urbanos em crescente expansão e um mercado interno cada vez mais alentado (...). Mas as populações latino-americanas não experimentam o processo civilizatório desencadeado pela revolução tecnológica como uma ascensão de uma a outra etapa da evolução humana, mas como dominação despótica que os priva de sua autonomia e só lhes permite conhecer parcialmente a nova tecnologia. Cf. Darcy RIBEIRO, *Teoria do Brasil*, pp. 54 e 81.

modernidade às populações latino-americanas. Seu radicalismo, contudo, não se confunde com uma posição conservadora. No processo de construção de uma identidade cultural para as nações americanas, que se espera fruto de um diálogo transcultural, livre da ilusão de pureza, Carpentier aceita o sincretismo com a cultura ibérica, rejeitando, apenas, o contato violentamente aculturador com a civilização norte-americana.

*¡El Espíritu Santo, venerado por los Cué, no admitía salchichas yanquis dentro de los panecillos votivos...! ¡Nada de **hot-dogs** con los santos de Mayeya! (p. 132)*

Para Carpentier, entretanto, está claro que somente um processo revolucionário que invertesse a hierarquia social e revisse as prioridades políticas viabilizaria a resistência ao imperialismo e ao capitalismo, de modo a propiciar o desenvolvimento de uma cultura autêntica e hegemônica, voltada para a satisfação das necessidades das classes populares. Neste sentido, em *Écue-Yamba-Ó* o discurso nacionalista complementa a pregação socialista.

Deixando a vida rural, Menegildo irá libertar-se da cadeia produtiva a que estava presa toda sua ascendência. Desaparece a referência externa que impõe aos indivíduos "rústicos" uma única razão de existir — seja um rei, um deus, uma cultura. No caso de Menegildo, esta referência materializa-se no engenho, que escraviza seu corpo, condiciona sua mentalidade e limita sua visão de mundo. A experiência urbana irá propiciar a nosso herói contatos que promovem o amadurecimento deste indivíduo puro, cujo temperamento arredio subitamente se abre para outras contaminações.

Mas as transformações sofridas por Menegildo na segunda sequência da narrativa — como disse — dizem respeito, apenas, a variações de ordem psicológica e social. Inesperadamente — da perspectiva do realismo socialista —, Carpentier não dá continuidade ao processo de conscientização do personagem, que o motivaria para a ação e o levaria à condição de herói positivo.

Em La Habana, suspende-se a leitura crítica que Menegildo vinha fazendo de seu lugar na história americana. O personagem assume uma visão alienada, que marca a mentalidade da massa de negros cubanos. Carpentier contém seu entusiasmo revolucionário, certamente por razões de coerência sociológica. As colocações ideológicas ficam restritas ao discurso do narrador onisciente, que, retomando o modelo realista, afasta-se da consciência dos personagens. Da mesma forma, os fatos narrados perdem muito de seu sentido didático. Esta segunda sequência de *Écue-Yamba-Ó* distingue-se pela neutralização das intenções políticas.

A trajetória de Menegildo, especificamente — passando pela prisão e indo de encontro à morte —, não funciona como alegoria de conflitos sociais. Sua prisão se deve, exclusivamente, a um motivo passional: a tentativa de assassinato do haitiano Napolión, obstáculo a ser eliminado na disputa por Longina, que se explica como rito de passagem para a masculinidade. Por ocasião da prisão, *no se le acusaba (...) de hacer propaganda comunista ni de atentar contra la seguridad del Estado* (p. 134) — esclarece o narrador. Por outro lado, sua morte resulta da rixa entre grupos rivais, sem motivo aparente. Os dois fatos estão relacionados a manifestações culturais de valentia, próprias do macho latino-americano. Na trajetória de Menegildo, não há estímulo à militância, através de exemplo dado por um

personagem que trabalhe pelo surgimento da *consciência da necessidade* — como queria Engels. O caráter de denúncia social, na segunda seqüência de *Écue-Yamba-Ó*, diz respeito ao clima de repressão e preconceito que caracteriza a história do negro em geral, para quem vale o rigor da lei.

As mudanças psíquicas e sociais sofridas pelo herói — para que muito contribui a experiência da prisão, evocando a tese da influência do meio sobre o indivíduo — deram-se no sentido da malandragem (embora a prisão estivesse lotada de comunistas, cuja inocência o narrador defende, denunciando a arbitrariedade da justiça local). Socialmente, Menegildo deixa a prisão como novo membro da seita *ñáñiga*. Psiquicamente, sua mudança irá corresponder à substituição de seu caráter original *desconfiado por instinto* (p. 87) pela extroversão que distingue o homem urbano, no processo de construção dos estereótipos sociais. Carpentier não consegue aproximar-se de um quadro mais complexo da psicologia do personagem. Sinais deste procedimento — em que se observa o artificialismo da técnica naturalista¹⁶ — encontramos nesta passagem que põe em destaque o novo comportamento e a nova aparência do herói:

Com los dineros ganados en la charada acababa de comprarse una resplandeciente camisa de cuadros azules y anaranjados. Hablaba reciamente y gesticulaba con arrogancia. (p. 155)

O narrador opera por um processo de substituição de máscaras sociais: o camponês adquire traços de malandro: a valentia ___ que lhe era inata e passa a ser uma *necesidad* —, o descompromisso profissional, o desapego material, o gosto

¹⁶ Esta limitação estética CARPENTIER reconhece: *Creí conocer a mis personajes, pero con el tiempo vi que, observándolos superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda (...)*. Cf. Prólogo, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 19.

pela aventura, a visão lúdica da existência, a relação a um só tempo dependente e dominadora com a companheira, e a capacidade de *blasonar* (p. 155) de suas façanhas, produzindo o discurso que registra e difunde a imagem pitoresca do malandro. Mas, na sociedade cubana rigidamente hierarquizada, o narrador não encontra traços de cordialidade: sem função no sistema produtivo, o malandro se vê impedido de circular entre as classes.

Levado para a iniciação *ñáñiga* pela malandragem *habanera*, Menegildo irá aproximar-se de uma tradição cultural afro-cubana, cujas preservação e proliferação parecem mais fortes no aglomerado urbano que no isolamento dos negros do campo. Mas seu envolvimento com esta cultura de resistência, sua tomada de consciência da negritude, não determinam a formação de uma consciência crítica; ao contrário, através do *ñañiguismo*, Menegildo irá conhecer os mecanismos de favorecimento, proteção, clientelismo e tráfico de influência que, a despeito do mérito, promovem a ascensão social na sociedade americana — os quais, apesar do rigor da lei, puderam absolvê-lo do crime que cometera.

— *¡La influencia! ¡Na má que la influencia! ¡Con el espiritismo, la política y e ñañiguismo, va uno pa'arriba como volador de a peso!* (p. 156)

Envolvendo nosso herói na ilegalidade destes mecanismos, a consciência política do narrador parece abdicar da crítica aos mecanismos do sistema. A aceitação do vazio ético e moral das relações em sociedade implica a aceitação da regra de vantagens do capitalismo. Mas a imoralidade — do ponto de vista marxista - - deste comportamento dos grupos *ñáñigos* justifica-se politicamente pela ausência de oportunidades regulares de justiça social para as classes marginalizadas.

A crítica ao espírito do capitalismo se faz, também, pela posição de indiferença do herói em relação à produção e ao trabalho, a que sobrepõe o princípio do prazer. Neste sentido, Carpentier faz o elogio da preguiça para condenar a ambição capitalista.

Y Menegildo regresaba al solar con dos pesos en el pañuelo. Había trabajado y se 'había divertido', que era lo principal. (p. 190)

Apesar das dificuldades econômicas e da opressão histórica, nosso herói não apresenta *angustia metafísica*. Seguro da proteção que lhe davam os *ecobios ñáñigos*, vive uma existência feliz, livre dos tormentos acarretados pela consciência, pelo conhecimento, pela visão crítica.

Carente de toda conciencia de clase, Menegildo tenía, en cambio, una conciencia total de su facultad de existir. (p. 189)

Este tratamento do personagem reforça a crença na bondade natural do povo; revela a intenção de valorizar a índole nativa.¹⁷ Nos momentos mais ideológicos de sua narrativa, Carpentier destaca o contingente de negro cubano como detentor de uma bondade natural¹⁸, que contrasta com a ambição das elites, para quem o lucro justifica o pecado capitalista em pensamentos, palavras e obras. A mentalidade ingênua, neste caso, entra como predicado para a realização da felicidade coletiva. Na visão do intelectual romântico e revolucionário, o segmento

¹⁷. Marilena CHAUÍ, *Seminários*, p. 75.

¹⁸. A visão homogênea deste segmento social serve ao contraste com as elites. Internamente, esta homogeneidade não prevalece — como mostra o conflito entre grupos rivais de negros havanenses — *chivos e sapos* — que leva à morte do herói. Logo, não vinga o pressuposto fascista da superioridade do negro cubano sobre os demais.

popular, livre do espírito acumulativo e competitivo, alimenta a esperança de que a história acabe em utopia.

Mas o conceito de bondade natural dos povos primitivos — como disse Octavio Paz — é um mito, que resulta do poder de nomear do intelectual burguês e revela um procedimento filosófico de idealização das classes populares.¹⁹ Atribuir uma existência ingênua porém feliz àqueles que sofrem a exploração e a miséria é uma atitude nem sempre adequada às intenções didáticas do autor desta narrativa, no campo da conscientização política.

Carente de um enredo instrutivo, o romance *Écue-Yamba-Ó* irá ganhar significado político no campo das manifestações simbólicas, como um auto de natal. Este é o ponto que mais o aproxima de *Mar morto*, na linha do romance africanista. O nascimento do herdeiro, na sequência final da narrativa — levando ao clímax a história de nascimento, paixão e morte de Menegildo —, representa a renovação da esperança no clã dos Cué. Como Livia, Longina vem de outro grupo para ocupar o lugar do marido morto. Por ter fé num tempo cíclico que revigora as energias e anuncia um futuro promissor de venturas e fartura, por ter esperança no homem que vai nascer, Salomé irá acolher Longina — pronunciando uma frase corriqueira que, ao ser repetida, simboliza a continuidade da vida em meio a tantas adversidades:

¡Y pon a sancochal las viandas pal almuerzo! ¡Orita vienen Usebio y Luf...! (pp. 35 e 214)

¹⁹ A alternativa para a visão pitoresca da malandragem está em compreendê-la, no percurso histórico do negro, como resultante dos obstáculos colocados pela escravidão, da dificuldade de sobrevivência no ambiente de exclusão, da necessidade de conquistar um espaço de negociação, de onde reivindicar sua cidadania.

Nesta perspectiva de texto fundador, o romance reivindica o direito à existência física desta identidade cultural afro-cubana que, multiplicando as gerações, a própria vida encarrega-se de renovar. Na difusão desta mensagem mítica, afirmando um fato cultural, reside uma função política desta narrativa.

Em termos de ação política, contudo, a narrativa se encerra sem que se apontem caminhos revolucionários. De forma pouco positiva para as esperanças da esquerda latino-americana, rondando o pessimismo do primeiro realismo socialista, o nascimento do herdeiro Cué daria continuidade a uma casta que – como o recém-nascido, catando as migalhas que caem sob os móveis do *bohío*^{*} – rasteja no mais baixo patamar da escala social. A vida continua sim, mas na dimensão da pobreza. Se existe esperança, não existe perspectiva de transformação do atraso. Enfatizando o clima de pessimismo em relação ao futuro do filho de Menegildo, Carpentier deprecia os poderes da religiosidade popular, único alento de apoio e libertação com que contam os negros – como sugere a conotação pejorativa do superlativo *cristianísima*, na frase que fecha narrativa:

Para preservarlo de daños, una velita de Santa Teresa ardía en su honor ante la cristianísima imagen de San Lázaro-Babayú-Ayé. (p. 215)

O romance se desequilibra, portanto, entre uma dimensão construtiva, em termos de afirmação de uma cultura, e a dimensão pessimista, em termos de denúncia do atraso –, caindo no dilema que tem marcado a arte nacional-socialista: conciliar o elogio e a crítica, mantendo a expectativa de transformação da ordem.

* casebre.

Como em *Mar morto*, em *Écue-Yamba-Ó* a solução mítica acaba por esvaziar a proposta de superação do destino adverso através de uma intervenção revolucionária no curso da história.

Nos anos 30, em Cuba, Alejo Carpentier apresenta esta visão ambígua e realista da situação do negro, em que o impulso de reconhecimento de sua cultura não vislumbra condições objetivas e necessárias, no campo político e econômico, para a afirmação de sua hegemonia.

Como o transcurso favorável da história cubana rumo à revolução trouxe a possibilidade de integração do negro ao processo social, a história de Menegildo passa a ser lida numa perspectiva mais construtiva – o que, certamente, motivou sua reedição. No Prólogo de 1975, Carpentier refere-se ao caráter premonitório desta narrativa até então rejeitada, observando, com inegável prazer, que se trata da saga dos negros Cué cujo herdeiro ficcional conheceria, três décadas mais tarde – *en el alba de una Revolución que habrá de darle su dignidad y dimensión de Hombre*²⁰ – um novo tempo. A recepção ideológica desta narrativa, num horizonte de expectativas revolucionárias, irá enfatizar seu teor fundacional.

Com a politização dos critérios estéticos, nos anos 60, *Écue-Yamba-Ó* passa a ser reconhecido pela sua representatividade de um tempo histórico cujas contradições fazem prever o futuro socialista do país. No contexto da revolução, este romance, que se integra tematicamente ao quadro de denúncia da exploração capitalista, com uma forte *tônica antiimperialista*, mostra os vínculos entre um passado de opressão e um presente de libertação que permitem projetar um futuro

²⁰ Alejo CARPENTIER, Prólogo, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 21.

de utopia. Embora seja um romance de outra época, este se inscreve, no devir dos acontecimentos, no ciclo *de las novelas de Revolución*.²¹ Três décadas depois, o mito encontra a história.

Quis o "destino" que os romances *Jubiabá* e *Écue-Yamba-Ó* apresentassem, portanto, simetrias invertidas: enquanto Amado alimenta esperanças num futuro que a história do Brasil transforma em decepção, Carpentier apresenta uma visão cética do futuro político, em Cuba, e acaba surpreendido pela instalação de um poder revolucionário. O romantismo messiânico do primeiro Jorge Amado não contou com esta oportunidade histórica: ser lido à luz da utopia realizada. No Brasil de hoje, a história de Balduino não encontraria ressonância numa *práxis* social. *Jubiabá* paga o preço do engajamento a um estilo de época rigidamente concebido para pregar uma revolução ... que não aconteceu. Carpentier será favorecido pela história cubana, vindo a ter o ensejo de escrever o romance épico de uma Revolução cuja guinada ideológica sua obra pontua, anuncia e prescreve.

MARAVILHOSA VENTURA DE AMOR ENTRE NEGROS

O pacto de amor estabelecido entre os negros Longina e Menegildo beira a perfeição. O relacionamento é amoroso, sexual, conjugal e monogâmico. A fidelidade é absoluta; a emoção, intensa e constante. Trata-se de um par romântico, nos moldes da literatura universal. Fruto da disputa da fêmea com outro macho,

²¹ Ambrosio FORNET, *Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana*, p. 12.

este pacto tem a vantagem de não dar valor moral à virgindade. Sustenta-se na razão primitiva do homem, em que a verdade instintiva dispensa o acerto verbal do compromisso. Formando um casal alegórico, consagra as potencialidades afetivas da raça, reforça a auto-estima e o sentimento endogâmico.

A mulher branca aparece apenas duas vezes no horizonte dos desejos de Menegildo: uma vez, como gravura; outra, como espectro; ambas, na prisão – espaço de privação dos desejos. A primeira vez, aparece numa revista – *aquella fotografía de la 'novia', desnuda, carnosa y obscena* (p. 157); na segunda, os detentos, *exasperados*, observam uma cena de sexo num hotel vizinho, em que aparece *una mujer rubia, americana sin duda*, velada por uma cortina que exige trabalhos à imaginação pecaminosa.

Menegildo hundió el rostro en la almohada para prolongar la visión interior de aquella carne de hembra rubia – primera desnudez rosada que contempló en su vida. (p. 158)

Atormentado pelo desejo, na obrigação do macho, Menegildo nos dá prova de grande virilidade e resiste à sublimação masturbatória a que outros detentos se entregavam, assim como resiste – *no estado de celo en que vivían los presos* – à pederastia. Para sua potência de amante afro-americano, entretanto, a abstinência sexual é um tormento existencial.

(...) una tristeza invencible se apoderaba de su espíritu. Tristeza hostigada por el estado de irritación sexual en que se hallaba. (p. 157)

Independente de seu estado de reclusão, o acesso à mulher branca é, para o negro, sociologicamente impossível. Numa reação mais amadurecida que a de Balduino, Menegildo dirige sua expectativa sexual para a heroína, evocando sua imagem esmaecida enquanto fisionomia pelo esforço das lembranças, mas fortemente presente na memória viva do seu corpo pela intensidade do prazer que proporciona.

Pero lo que quedaba firme era el recuerdo físico de sus contactos, el calor de su piel, la suavidad de sus pliegues íntimos, el olor de sus senos. (p. 157)

O relacionamento harmonioso que nosso herói irá desenvolver com Longina, quando em liberdade, virá compensar a contenção do desejo. Pela sua excelência como fêmea, pessoa e companheira, Longina apaga o trauma da prisão. Após seu reencontro com Longina, a imagem da mulher branca nunca mais povoa as fantasias sexuais de Menegildo.

Carpentier trabalha o casal protagonista dentro de um clima de idealização do amor sem conflito. Não existe família enquanto célula econômica. Não há qualquer referência a formas civis de casamento, mesmo porque não há propriedades a dividir. O anúncio da vinda de um "herdeiro" não traz inquietações de ordem financeira. Os laços afetivos são renovados pelas soluções compartilhadas, pela intensa sexualidade, pelo impulso de reprodução. Trata-se de um encontro que propicia a valorização do amante na vida conjugal. Carpentier trabalha, portanto, com a visão de um homem negro que não tem introjetados o complexo de inferioridade em relação à própria etnia e o desejo sofrido de assumir a face branca — que motiva a atração pelo outro em detrimento do semelhante.

No contexto das relações sociais entre negros, em Cuba — simbolizado pelo conflito entre Menegildo e Napolión —, a *maravilhosa ventura de amor* entre Longina e Menegildo tem um sentido político complexo.

Sua realização exige e prenuncia a superação de um obstáculo histórico: a desagregação dos sistemas africanos de cultura, que a conjuntura econômica do Caribe tende a acentuar. Por isto, num contexto universal, enquanto instrumento de resistência ao trabalho deculturador do processo civilizatório, este acasalamento tem a força de um mito fundador da "africanidade" em terra americana.

Visto do interior do triângulo amoroso, contudo, seu caráter fundacional revela-se mais nacionalista (e — como foi dito — com o advento da Revolução ganhará uma conotação nacional-socialista). De fato, como alegoria nacionalista, a realização amorosa representa a superação do conflito entre negros às custas da eliminação do estigmatizado Napolión.

Neste romance africanista, o universo dos negros conhece esta distribuição regionalista. Menegildo é cubano. Longina também nasceu em Cuba. Seu pai foi raptado por forças poderosas e mágicas, que o levaram ao Haiti. Longina cresceu haitiana. Neste contexto, a vitória de Menegildo — derrotando o vilão negro Napolión²² — ganha o significado de resgate da mulher cubana enquanto matriz genética. Assim sendo, a afirmação da origem cubana de Longina revela um excesso de zelo nacionalista nesta narrativa de Alejo Carpentier.

Neste romance "africanista", a maravilhosa ventura de amor entre negros serve, ainda, à valorização da potencialidade sexual da raça afro-cubana. Como

²². O duplo caráter de vilão e herói deste personagem decorre da questão do ponto de vista. Napolión é um traidor — como Irapuã, em *Iracema*, de José de Alencar — de um ponto de vista mais cubano que africanista.

nos romances de Amado, este tema é cuidadosamente trabalhado por Carpentier. Em clima de idílio, o ato sexual entre Longina e Menegildo ganha em sensualidade, comparado ao lirismo sugestivo do amor entre Guma e Lívia.²³ Em *Mar morto*, a sexualidade de Lívia é menos evidente que a de Longina — fato que, em ambos os romances, remete-mos à maior sexualidade das mulheres populares.²⁴ Para Carpentier — e para o povo — a potência sexual funciona como fator de compensação para o sentimento de inferioridade introjetado.

Neste processo de idealização, Carpentier irá buscar no reino vegetal os elementos de comparação com que descrever Longina. Através de sinestesias do olfato e do paladar — *el sabor de la piel obscura, con su relente de frutas chamuscadas, de resina fresca, de hembra en celo* (p. 103) — constrói sua Gabriela, cujos cheiro de cravo e cor de canela somente encontram correspondência na exuberância da natureza americana. Beleza e sensualidade são virtudes de força telúrica desta mulher, que se estendem a toda a nacionalidade. A identidade afro-cubana apresenta este modo *caliente* de ser, nos relacionamentos afetivos, que se opõe ao suposto comedimento do europeu civilizado.²⁵

Além destas razões mesológicas, o vigor sexual da raça negra é atribuído, ainda, a sua configuração primitivista. Conforme os mitos da Conquista, a desinterdição da sexualidade é o que o primitivo ensina ao civilizado. Preso a normas de conduta de ordem social, familiar e religiosa, o civilizado é obrigado a explicar sua volúpia aos guardiões da moral, num discurso confessional, repressor e

²³ Em *Écue-Yamba-Ô*, não há relações sexuais secundárias; em *Mar morto*, estas se caracterizam pela intensidade do desejo sexual, descrito, contudo, com frieza e objetividade.

²⁴ A atribuição de alta potencialidade sexual à raça negra, assim como às mulheres das classes populares, enquanto traço de uma estereotípia produzida pelo homem branco, conhece alguns significados ideológicos. Para o conquistador, é uma forma de justificar a coação sexual que exerce sobre as assanhadas mulheres dos povos dominados. Não parece ser esta a intenção de Carpentier.

²⁵ A construção da diferença americana, muitas vezes, é um exercício de estruturas em oposição.

auto-punitivo. Se provar sua inocência, culpando a luxúria de negras e índias, pode escapar da fogueira.

Livre de interdições morais da pulsão sexual, da contenção racionalista de seus instintos, o homem afro-americano teria maior oportunidade de satisfazer seu apetite. Só as grades da prisão contêm o ímpeto de Menegildo, em fase de carência sexual, durante visita que lhe faz Longina.

___ *Si no tuviera la reja, tú vería lo que iba a pasal aquí mim'mo...* (p. 159)

O vigor sexual de Menegildo e Longina, num relacionamento monogâmico e estável, também pode ser lido como crítica ao casamento burguês – visto como um relacionamento de conveniência, muitas vezes carente de sentimento amoroso e atividade sexual. Em tese, no relacionamento natural dos povos primitivos, livre de compromissos materiais, não há espaço para a farsa conjugal assexuada e a verdadeira experiência erótica pode, enfim, acontecer; o caráter interesseiro do matrimônio burguês desconhece esta experiência, abrindo espaço para o surgimento de zonas de transgressão e tolerância, onde o erotismo possa, enfim, acontecer.

Em contraste com este amor ardente e puro, a iniciação sexual entre brancos (na visão inegavelmente preconceituosa, moralista e cristã, do jovem autor cubano) é marcada pela perversão.

*En una pérgola, algunas **girls** con cabellos de estopa se hacían palpar discretamente por sus compañeros. Con las faldas a media pierna y todo un falso pudor anglosajón disuelto en unos cuantos **high-ball** de Johnny Walker (...).* (p. 83)

O interesse pelo vigor sexual do homem negro levará, ainda, a uma apreciação de cunho naturalista, na linha da atribuição de caracteres sócio-raciais aos personagens. Sua sexualidade será trabalhada em termos de animalização, enfatizando a potencialidade e o caráter instintivo desta prática. É no enfoque amoral e objetivo da cena erótica – a que os personagens comparecem, guiados por uma *telepatía del instinto* (p. 104) – que Carpentier mais se aproxima do modelo naturalista.

Menegildo saltó al arroyo para llegar más pronto. Ella intentó huir, con nervioso sobresalto de corza. El mozo la apretó entre sus brazos, incrustando sus anchos dedos en caderas tibias.

— ¡Quita...! ¡Quita...!

La mordía como un cachorro. Los dientes no lograban pellizcar siquiera la carne rolliza de sus hombros. Pero sus sentidos se enardecían hasta el paroxismo (...). (p. 102-103)

As metáforas que definem o sentimento amoroso do herói são encontradas no reino animal, onde amor é forte e físico: Menegildo *estaba enamorado como un caballo* (p. 110). Esta comparação põe em evidência os atributos de beleza e vigor do homem negro, próprios do elemento comparante *caballo*, assim como acentua a intensidade de uma paixão sobre-humana, livre das incertezas que atormentam o amor civilizado.

O encontro sexual, descrito com intensa volúpia, ocorre tacitamente. Não há fragmentos de um discurso amoroso. A verbalização do desejo se resume a verbos que indicam súplicas da mulher, que finge opor-se à fúria das emoções sem controle.

Menegildo le desgarró brutalmente el vestido. Sus senos temblorosos, contraídos por el deseo, surgieron entre hilachas y telas heridas. El mozo la apretó rabiosamente contra su cuerpo. Jadeantes, empapados de sudor, rodaron entre las hierbas tiernas... (p. 103)

A brutalidade, empregada pelo herói, é suficiente para quebrar uma falsa resistência de Longina – subitamente recatada, *remozando un rito primero de fuga ante el macho* (p. 103), conforme os padrões de comportamento feminino – antes que o desejo fosse compartilhado.

Referências à excitação dos sentidos, a paroxismos, a cio, a fêmeas, não deixam dúvida quanto à influência do cientificismo, descrevendo as zonas obscuras, libidinosas e reprimidas do psiquismo humano. Não faltam referências a uma cândida zoofilia, que caracteriza a iniciação sexual dos homens nas regiões rurais, tão do agrado dos naturalistas brasileiros.

Hasta ahora, su deseo sólo había conocido mansas cabras pintas, con largas perillas de yesca y ojos tiernamente confiados. (p. 78)

Todas estas imagens contribuem para a idéia de que o amor natural é prazeroso e irresistível. A natureza é o espaço onde as raças primitivas conseguem realizá-lo. Para tanto, Carpentier não abre mão do bucolismo, descrevendo o cenário tropical, fértil e primaveril, que emoldura os encontros, a despeito da presença do engenho que chama para o trabalho.

Encima de ellos, bajo cúpulas de hojarasca, los cocuyos se perseguían a la luz de linternas verdes, mientras el rumor sordo del ingenio danzaba en una brisa que ya olía a rocío. (p. 104)

Esta é uma ótica que ainda deve algumas de suas concepções ao psicologismo racial, assim como deve sua abordagem literária ao paradigma naturalista.

Não se confunda, contudo, uma visão estereotipada com uma visão distanciada e, talvez, preconceituosa. A animalização dos personagens, em *Écue-Yamba-Ó*, não contribui para a reificação da mulher. Ao contrário, Carpentier destaca a amorosidade do casal, que irá resultar em respeito ao desejo e à liberdade da mulher.

Tomemos, como exemplo, um capítulo paradigmático, justamente intitulado *Iniciación*. Nele, Menegildo aparece tomado de uma paixão arrebatadora, que lhe turva os sentidos e interfere em sua sintonia com o mundo exterior. A emoção é vivida com grande intensidade e ocupa todo seu ser interior. Em vez de disperso, promíscuo, disponível, o desejo se concentra na mulher eleita.

Desde que el recuerdo de esta mujer iba minando sus reservas de energía, el deseo se había acumulado de tal manera en sus sentidos, que llegaba a experimentar una suerte de anestesia moral. (p. 102)

Não é gratuita a afirmação de que estamos na primavera — *con su destilación de savias, su elaboración de simientes* (p. 101). O apetite sexual de Menegildo segue a pulsação da natureza — *del cántico de la tierra* (p. 102). Trata-se — como foi dito sobre Longina — de uma necessidade orgânica e telúrica que tem profundas ramificações no psicologismo do homem natural. A prática sexual, para Menegildo, parece ligada ao imperativo de reprodução das espécies.

Por outro lado, a realização do desejo (numa interpretação *reicheana*) terá a função de restabelecer seu equilíbrio interior. O sexo é dado como uma relação que não se esgota na satisfação da carne, reduzindo a mulher a objeto de prazer de um macho vigoroso e individualista, mas na libertação do espírito pela comunhão com o outro.

Se sentía inquieto, inexplicablemente inquieto, al darse cuenta, de manera vaga, que un nuevo equilibrio se establecía en su ser. (p. 103)

O encontro sexual ganha, portanto, o significado de um rito de passagem, introduzindo o herói na vida adulta, razão pela qual a mulher ocupa o espaço da sacerdotisa que conduz o iniciado. Na verdade, Longina é quem detém os mistérios da conquista, aparecendo e desaparecendo quando quer seduzir um herói atônito e atormentado. Em Longina estava o seu destino, ela tinha a missão de com ele seguir, para o bem e para o mal.

A valorização da mulher amada e sua ascensão como heroína mostram um modelo de relacionamento afetivo que, apesar de endógeno, preza pela harmonia, não se estabelecendo a violência entre os semelhantes.

Se o grande mérito dos amantes está na capacidade de consagrar a vida a uma só Beatriz, mesmo que esta não passe de um sonho, Balduino, Menegildo e Guma inscrevem-se na galeria dos varões perfeitos, porque promovem a diferenciação da mulher amada, decantando seu tipo feminino, imaculando sua imagem.

A variante -- de conotação política -- deste louvável procedimento varonil diz respeito à classe onde cada herói encontra a mulher amada, assim como ao tipo de

relacionamento que desenvolvem. Neste caso, o negro Balduino distingue a mulher burguesa, mantendo uma relação de submissão e passividade em relação à classe a que esta pertence. Menegildo e Guma, ao contrário, podem ser tomados como heróis por um leitor revolucionário, que queira dar ao relacionamento harmonioso que desenvolvem com suas heroínas um significado positivo, no intuito da valorização da raça e do povo oprimido. O romance nacional-popular permite esta leitura otimista, muitas vezes em desacerto com a descrição de uma vida marcada pela carência afetiva e material.

LINGUAGEM DE ACRÉSCIMO, LINGUAGEM DE DESGASTE

Además, como muchos hombres de mi generación, aborrecía cuanto tuviera un aire "sublime".

Alejo Carpentier

Constato com imensa alegria que uma linha de unidade jamais quebrada liga não só toda a minha obra realizada nesses dez anos como a vida que durante eles vivi: a esperança – mais que esperança, certeza – de que o dia de amanhã será melhor e mais belo.

Jorge Amado

Os romances de Amado e Carpentier refletem -- como foi visto -- a presença marcante da estética naturalista no horizonte literário dos anos 30. Mas o aproveitamento desta tradição, responsável pela fixação do gênero, como modelo de realização não se dá em termos absolutos. Os romances de Amado e Carpentier -- como veremos -- dialogam com a contemporaneidade, renovam as formas narrativas, em busca da confluência entre a convenção naturalista e os procedimentos da modernidade literária.

O aproveitamento do modelo naturalista indica a vigência de uma concepção realista da mimese literária, segundo a qual cabe à literatura -- mais precisamente, à narrativa ficcional -- documentar a vida social. Na vigência desta concepção, o objeto literário reproduz uma realidade externa e anterior a sua formulação. O escritor naturalista acredita no poder referencial da linguagem literária como instrumento de presentificação do real.

A modernidade literária, entretanto, tem trabalhado a desconstrução desta concepção realista. Os estudos da linguagem têm demonstrado o caráter simbólico do signo verbal. Enquanto função da linguagem, a referencialidade não garante a reduplicação da coisa em si. Este princípio lingüístico, pontuando o distanciamento entre a palavra e a coisa representada, evidencia o caráter essencialmente ficcional do discurso literário. Da perspectiva da modernidade, o universo do romance caracteriza-se como *mundo construído*¹, cujo sentido real, sendo uma atribuição do

¹. Estudando o problema da referência segundo Oswald Ducrot, Joana Muijsers de ARAÚJO explica a diferença entre distintas concepções da mimese literária: Por um lado, o referente deve ser exterior ao discurso, constituindo um mundo ou um objeto com realidade própria e distinto do enunciado que pretende descrevê-lo; por outro, esse mesmo referente, sendo chamado pelo discurso, fica desse modo nele inscrito, adquirindo existência, para os sujeitos em relação, apenas através do próprio discurso. (...) Não se confundindo com o que se costuma chamar de objeto real, o referente é então o objeto do discurso, ou ainda, o sentido que se atribui ao objeto. Cf. *Memória e ficção* em Lima Barreto, p. 69-70.

narrador, será, ainda, decodificado pelo leitor.² A realidade representada, portanto, é produzida no interior do discurso e reproduzida, posteriormente, a cada leitura.

A permanência da concepção realista da mimese literária em tempos de modernidade pode ser atribuída à crença no poder da palavra como instrumento de representação objetiva da realidade. A partir deste princípio lingüístico, cabe ao escritor naturalista, através da observação e da análise, realizar uma obra de documentação dos fatos da vida social.

O propósito de documentação do universo cotidiano das classes oprimidas, que caracteriza o romance social dos anos 30, levou os teóricos do realismo socialista a privilegiarem o modelo narrativo consagrado pelo romance naturalista. A técnica naturalista, em sua ilusão de objetividade, serve melhor ao propósito político de revelar a situação de atraso em que vivem as classes dominadas, despertando, pela crueza do relato, a consciência crítica do leitor burguês ou proletário. Nas palavras de Luiz Costa Lima — referindo-se a *Jubiabá* —, a intenção de realizar romances participantes impõe um *tratamento realista* da matéria ficcional.³

Logo, os romances socialistas de Amado e Carpentier irão recuperar, em sua formulação básica, esta concepção realista do objeto literário. Buscando atribuir maior objetividade ao relato, recorrem a procedimentos da convenção naturalista como o descritivismo⁴, a tipificação, o discurso direto, a onisciência, a linearidade, o ponto de vista externo, etc.

² Estudando a relação entre mimese e verossimilhança, Lígia Miltz da COSTA observa que o caráter dinâmico da operação mimética não se completa, porém, no término da produção do objeto estético pelo autor, mas necessita ainda da atividade também dinâmica do receptor, que, através da leitura, refigura e avalia o representado. Cf. *A poética de Aristóteles*, p. 73.

³ Luiz Costa LIMA, *Jorge Amado*, p. 372.

⁴ Como observa Leandro KONDER, Lukács opõe o procedimento realista, voltado para a narrativa, à atitude naturalista que, identificada ao descritivismo, abriria espaço para o formalismo. Nesta leitura, narrar e descrever são procedimentos do *tratamento realista*, a que oponho o formalismo vanguardista. Cf. *Sobre Georg Lukács*, p. 8.

Deste modo, Amado e Carpentier desconhecem que a técnica naturalista não garante a reduplicação da coisa em si; que o processo de enunciação implica sempre um recorte subjetivo da realidade observada, intermediado pela palavra; que a enunciação literária, ainda que marcada pela referencialidade, é sempre ideológica – não como ideologia política, intencionalmente manifesta na superfície do discurso, mas como ideologia de classe, presente na organização interna da narrativa.

Assim sendo, o pressuposto da objetividade não garante a fidelidade dos fatos narrados. Ao contrário da neutralidade pretendida, o escritor realista reproduz, em seus romances, uma leitura particular do universo social, determinada por sua formação. Nas palavras de Antonio Candido, o objeto literário expressa, sempre, uma *ordem da realidade segundo um dado critério de interpretação*. Trata-se de uma visão convencional que a técnica naturalista acentua.

O enfoque à distância do universo cotidiano das classes populares pelo intelectual da classe dominante, segundo um paradigma teoricamente elaborado, estigmatiza a vida social. A realidade ficcional das classes oprimidas, numa perspectiva idealizante ou pessimista, corresponde a uma visão exótica, estereotipada, maniqueísta e autoritária. Em razão deste distanciamento – observa Vera Follain – nossos escritores *disseram sempre mais de quem leu do que do objeto lido (...) compondo uma imagem na qual podemos reconhecer as projeções ideológicas do homem civilizado*.⁵ O caráter documental do romance realista revela, portanto, sua verdadeira face de objeto construído segundo pressupostos de classe.

⁵ Vera Follain de FIGUEIREDO, *Da profecia ao labirinto*, p. 77. Esta colocação remete ao indianismo na literatura americana.

Em seus primeiros ensaios críticos, nos anos 40, Antonio Candido manifesta sua admiração pelo caráter documental da literatura de Amado. Em artigo dos anos 70, entretanto, irá rever sua posição em relação a esta tendência dominante na literatura brasileira de cunho nacionalista, destacando o caráter convencional dos procedimentos naturalistas.

(...) ao contrário do que se diz, o cunho de "autenticidade" da literatura brasileira não depende da descrição ostensiva de traços característicos do país. O descritivismo, a presença indiscreta da paisagem e dos tipos exóticos podem constituir, ao contrário, visão externa, ponto de vista de estrangeiro, e não compreensão profunda e autêntica.⁶

Como visão de classe, a estética naturalista revela-se inadequada à construção de uma identidade nacional; ou melhor, a construção de uma identidade coletiva será sempre resultado de um recorte arbitrário e esquemático da realidade social. Ao isolar o indivíduo, neste processo, o escritor naturalista produz efeito contrário ao pretendido, perdendo-se no âmbito das generalizações mitificadoras.

Na crítica hispano-americana, Pedro Lastra irá ratificar esta leitura. Partindo dos estudos de Ariel Dorfman e referindo-se especificamente a *Écue-Yamba-Ó*, considera que o *tratamento realista* da matéria ficcional resulta numa abordagem superficial da vida popular, útil à descrição de sua práticas mas incapaz de captar sua essência e humanidade.

⁶ Antonio CANDIDO atribui esta revisão à leitura de um artigo de Roger Bastide dos anos 40, que tem por objetivo, ao negar o descritivismo documental, valorizar a literatura de Machado de Assis. Cf. Roger Bastide e a literatura brasileira, p. 103. Apesar desta colocação, Roger Bastide também foi grande admirador da literatura de Amado. Devo esclarecer que a admiração de Candido pelo caráter documental da literatura de Amado considera sua oportunidade no contexto da época, assim como destaca, na operação mimética, o privilégio da poeticidade em detrimento da referencialidade. Cf. Poesia, documento e história, p. 31.

(...) *cualitativamente ¡Écue-Yamba-Ó! no alcanza la densidad de las demás obras entre otras cosas porque "lo maravilloso, como el lenguaje, está mirado con ojos costumbristas, que desean documentar [...] ese mundo".*⁷

Este é o risco que correm os escritores latino-americanos de extração burguesa, em seu propósito de documentação do universo cotidiano das classes populares: o *tratamento realista*⁸ da matéria ficcional impede uma abordagem autêntica e sincera da vida popular — como queriam Trotski e Gorki⁹ —, deixando claro o distanciamento de classe.

Em sua realização estética, os romances de Amado e Carpentier apresentam este mesmo desvio ótico. Satisfazem as expectativas do realismo socialista, mas decepcionam os princípios de uma verdadeira estética marxista, que valoriza a criação literária por seu poder de revelação da humanidade de que estão *embebidos* os fatos históricos e sociais.¹⁰ Afinal — como reconhece Amado, no breve prefácio de *Mar morto*, em tom mais de modéstia que de autocrítica — *difficilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros*.

Se os romances de Amado e Carpentier apresentam, em sua formulação básica, o aproveitamento da convenção naturalista, o diálogo com a modernidade literária, que igualmente observamos em alguns momentos de sua realização, virá significar tentativa de ruptura com esta tradição. Nos romances de Amado, o trabalho de atualização da linguagem naturalista vale-se do aproveitamento das formas populares de língua e literatura, seguindo os rumos democratizantes do

⁷ Pedro LASTRA, *Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!*, p. 47. Ariel DORFMAN irá enfatizar a ausência de politização da magia em *Écue-Yamba-Ó*, como diferença em relação a *El reino de este mundo*. Cf. *El sentido de la historia en la obra de Alejo Carpentier*, p. 108.

⁸ Citando Northrop Frye, Eduardo de Assis DUARTE refere-se ao *realismo imitativo* baixo destes romances romanescos. Cf. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 339.

⁹ Cf., respectivamente, Patrícia GALVÃO, *O carinhoso biógrafo de Prestes*, p. 146 e Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, p. 27.

¹⁰ Remeto à observação não-marxista de Octavio PAZ, na nota 8 do capítulo 2.

modernismo brasileiro. No romance de Carpentier, verifica-se o trabalho de experimentação da linguagem literária por influência das vanguardas européias.

Fugindo à enunciação naturalista, através do discurso poético e experimental, Amado e Carpentier parecem superar a concepção realista da mimese e apresentar uma nova concepção do fenômeno literário como linguagem autônoma, cujo efeito se produz no imaginário do leitor a partir da leitura e graças à excelência de sua técnica. Em outros termos, a ruptura estética, em alguns momentos destes romances, poderá responder a uma concepção moderna de literatura como produto da linguagem, não se resumindo às funções de instrumento da referencialidade ou de veiculação de uma ideologia.

Livres da ilusão realista, nestas passagens seus romances habilitam-se a alcançar maior sinceridade e autenticidade em relação aos fatos narrados; por outro lado, a valorização da enunciação literária contribuiria, sem dúvida, para a elevação de sua qualidade estética ou, mais precisamente, de seu nível de literariedade.

DEMOCRATIZAÇÃO, DESLEIXO, POETICIDADE

A crítica literária tem-se dividido entre extremos de admiração e repúdio, na avaliação da obra de Jorge Amado.¹¹ Apesar do sucesso de público, estamos longe de qualquer unanimidade junto à crítica especializada. De fato, seus primeiros romances apresentam procedimentos técnicos e posicionamentos ideológicos que

¹¹ Eduardo de Assis DUARTE, *Do rodapé à crítica universitária*, p. 237.

tanto renovam quanto confirmam uma estética tradicional, justificando as posições extremadas de sua recepção — segundo os critérios de cada receptor. Se, num paralelo com a literatura humanista e original de escritores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Graciliano Ramos, a literatura política de Jorge Amado configura-se como inferior, é preciso pensá-la numa perspectiva de época para atribuir-lhe o devido mérito. Entre os anos 30 e 50, sua literatura efetivamente cumpriu uma missão revolucionária tanto do ponto de vista literário quanto moral e ideológico.

Ainda nos libertários anos 60, Jorge Amado (junto a Nelson Rodrigues e Henry Miller) era um dos escritores responsáveis pela polêmica que provocavam o uso do palavrão e o relato indiscreto do ato sexual na obra literária. Acusado de vulgaridade, seus excessos são considerados desculpáveis pela crítica progressista, uma vez que traziam a premente discussão sobre a sexualidade para o romance contemporâneo, fazendo avançar seus limites de moralidade.

Outro mérito de Amado está em ter introduzido a leitura marxista do latifúndio no romance regionalista — basicamente, a questão da luta de classes —, quando predominava entre nós, desde o naturalismo, uma visão cristã (mesmo quando anti-clerical), assistencialista e evolucionista dos problemas nacionais. O regionalismo patriarcal — na forma de 'causos' dos mandões tradicionais de todo o interior brasileiro (penso em *Fome em Canaã*, do respeitável Agripa Vasconcelos) — perdura em nossa literatura, indiferente à *bulha* feita pelos modernistas¹², perdoando a classe dominante em seus excessos de violência, minimizados pelo

¹². Florestan FERNANDES, *O mestre exemplar*, p. 34.

elogio à vida pitoresca e cordial. Ao documentar esta realidade -- numa narrativa em que a questão social é preponderante e a ela estão submetidos personagens e fatos do enredo¹³ --, Amado procura retirar a máscara dos homens de bem, velhos coronéis ou jovens capitalistas, num *tom severo de acusação às estruturas, e tudo isto num país até há pouco patriarcalmente pacífico, de escritores, em geral, ordeiros e burocráticos* -- como reconhece Luiz Costa Lima.¹⁴ Junto a alguns setores da classe média e da elite brasileiras -- seu verdadeiro público, em sua maioria profundamente conservador --, sua literatura obteve este *efetivo alcance*¹⁵; acirra as contradições, buscando atualizar a consciência adormecida do leitor burguês. Assim procedendo, afirma-se como modelo de renovação ideológica da tradição regionalista, influenciando outras gerações literárias em outros tempos e continentes.

Deste modo, a literatura de Amado veio preencher o espaço reservado para o romance de mensagem, combatendo os excessos de psicologismo e espiritualismo praticados em outras linhagens do romance modernista. Para Assis Duarte, o romance de Amado *revitaliza o gênero frente ao esgotamento do romance burguês introspectivo, diante da "crise" do psicologismo que impedia -- segundo Benjamin -- o relato da experiência*.¹⁶ Por outro lado, esta atenção ao relato fez com que sua obra permanecesse como referência para um grande público que nela encontra traços de sobrevivência da apreciada linhagem regionalista.

¹³ . Antonio CANDIDO, *Literatura e sociedade*, p. 123-124.

¹⁴ . Luiz Costa LIMA, *Jorge Amado*, p. 368.

¹⁵ . Tomo emprestada a expressão de Eduardo de Assis DUARTE, sobre o alcance ideológico da literatura de Amado junto ao grande público. Cf. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 111.

¹⁶ . *Ibidem*, p. 102-103.

Em razão destes procedimentos, a literatura de Amado abriu espaço para a aceitação de uma literatura crítica, irreverente e inovadora, num meio "intelectual" apegado a uma concepção diletante, respeitosa e purista da atividade literária. Para Antonio Candido, se a ênfase nas questões políticas e sociais compromete a literariedade de suas narrativas, nesta limitação está sua força, uma vez que *ela determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história*.¹⁷

No contexto da época, seus procedimentos de linguagem apresentam um caráter igualmente crítico e inovador, abrindo espaço para o estabelecimento de um novo estilo, que também irá desencadear um *movimento* e orientar as futuras gerações literárias. Na verdade, observa-se, na configuração do romance social dos anos 30, uma adequação entre os projetos literário e ideológico. A atualização da linguagem literária a partir da língua falada está entre os procedimentos que definem o estilo polêmico — porém fundador — de seus primeiros romances.

Comparando a segunda à primeira geração modernista, Florestan Fernandes observa que, a partir dos anos 30, não existiam mais *galerias*. A nova geração intelectual concebia para si a função de *ponte* entre a civilização e a cultura, de um lado, e a *rusticidade de nossas origens remotas e recentes*, de outro. A literatura — assim como a crítica literária e as ciências humanas —, desde então, passa a interessar-se por *um tipo de homem pobre 'livre' (...) uma parcela do Brasil dos de*

¹⁷. Antonio CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p. 123-124.

*baixo (...) como gente e portadores de uma civilização excluída e de uma sociedade subalternizada.*¹⁸

Amado compreendeu bem esta missão progressista da sua geração, segundo a qual *todos deviam participar do espetáculo e do processo cultural envolvente.*¹⁹ Em razão deste espírito de "integração", compreende que era preciso não só escrever sobre o povo -- tendo-o como *assunto* -- mas para o povo -- supondo-o leitor. Mais que isto, Amado compreende que era preciso transformá-lo em *realidade criadora*²⁰, valorizando suas fontes de cultura (enquanto a revolução econômica não vem transformá-lo em produtor literário).

Este compromisso determina a produção de um texto de fácil comunicação. Do ponto de vista técnico, a linguagem de Jorge Amado atende ao programa modernista de democratização das formas expressivas. Avalia Costa Lima que, em seus romances, nossa literatura *perdia os espartilhos da retórica e da gramática lusa e se impregnava da construção popular e da linguagem coloquial.*²¹ Neste sentido, Amado estaria próximo de fornecer à literatura nacional uma língua brasileira de substrato popular -- em que Mário de Andrade havia pensado. Este mérito de ruptura com a linguagem bacharelesca, alienada e elitista, da literatura brasileira das duas primeiras décadas deste século -- seguindo os passos de Lima Barreto -- não se lhe pode negar.

Complementarmente, na realização de seus romances, Amado irá recorrer à tradição das narrativas populares -- os *causos*, os folhetos de cordel, o ABC dos

¹⁸. Florestan FERNANDES, O mestre exemplar, p. 34-35.

¹⁹. *Ibidem*, p. 34.

²⁰. Com esta expressão -- recordemos -- Antonio CANDIDO critica o regionalismo tradicional, em que a realidade das classes populares era vista, à distância, como *assunto*. Cf. Poesia, documento e história, p. 48 e Roger Bastide e a literatura brasileira, p. 101.

²¹. Luiz Costa LIMA, Jorge Amado, p. 368.

heróis sertanejos — de sorte que é possível discernir elementos seus no enredo cheio de façanhas.²² Para Roger Bastide — observa Assis Duarte —, em *Jubiabá*, pela primeira vez, a cultura popular encontra autonomia literária e expressão estética, numa perspectiva menos pitoresca, melhor documentada e mais crítica. Este procedimento de resgate das formas populares de literatura, em sintonia com o programa modernista, reitera a adequação de seu romance às expectativas literárias da época, favorecendo seu imediato e merecido reconhecimento.

Em sua tese, Assis Duarte observa que a democratização da literatura, realizada em *Jubiabá*, a partir do aproveitamento da linguagem e de elementos ficcionais que estão no cerne da *épica popular e romanesca*, viabilizaria o propósito de politização das consciências.

*A fácil comunicabilidade, assentada na combinação de linguagem coloquial, situações comoventes, simplificações arquetípicas e enredo pleno de ação e aventura, se encaixa nos objetivos autorais de dotar seu texto de um efetivo alcance social.*²³

Para Assis Duarte — fundamentando-se em Camus e Bastide —, este objetivo político explica e justifica esta opção estilística que parte da crítica identifica como *desleixo*²⁴; para efetivá-lo, a literatura de Amado se *afasta dos jogos gratuitos da inteligência, dos conflitos interiores, dos jogos de linguagem*.²⁵ Assim procedendo, em nome da formação de um novo público, Amado possibilitaria o acesso do leitor

²² Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado, romance em tempo de utopia*, p. 87.

²³ Ibidem, p. 111. O estudo de Assis Duarte se estende até *Gabriela, cravo e canela*, quando teria início uma nova fase da obra de Amado, em que a partidização cede ao picaresco e ao humorístico.

²⁴ A expressão *desleixo estilístico* é de Roger Bastide. Cf. Eduardo de Assis DUARTE, *Do rodapé à crítica universitária*, p. 238.

²⁵ Observa Assis DUARTE: *A grande cidade do século XX compõe o cenário de emergência das massas e é para elas que o romance se dirige ao colocar seus representantes como agentes da narrativa. É por isto que passa ao largo do experimentalismo das vanguardas para trilhar caminhos já codificados e de comunicação garantida*. Cf. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 100.

amador a um texto com estatuto de literatura.²⁶ São méritos de intenção, que podem resultar numa literatura de baixa literariedade. Quando se valoriza a função política da literatura, entretanto, o *efeito de desleixo* do romance de Amado pode ser compreendido como um mérito.²⁷

Na crítica brasileira da época, Graciliano Ramos irá reconhecer o mérito literário de Amado, afirmando que, ao atualizar a linguagem do romance a partir da língua falada pelo povo, Amado cumpre seu compromisso com a modernidade da literatura brasileira, reunindo-se aos escritores que *tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica*.²⁸ Elogiando a realização de *Suor* e desconsiderando a própria criatividade, acrescenta, generosamente, que Amado soube valer-se da técnica de documentação naturalista, que ressurgia entre os escritores deste período como uma etapa básica do processo criador, dando-lhe um tratamento atualizado na fronteira do discurso jornalístico.

*O autor examinou de lápis na mão a casa de cômodos e munuiu-se de anotações... Esse amor à verdade, às vezes prejudicial a um romancista, pois pode fazer-nos crer que lhe falta imaginação, dá a certas páginas de Suor um ar de reportagem.*²⁹

Condena, contudo, seu proselitismo, cuja interferência trai a pretensa naturalidade da fala dos personagens — segundo a convenção realista.

²⁶ A distinção entre leitores e autores amadores e profissionais foi proposta por Wilson Martins, no artigo *A imprecisão da literatura de amadores*, *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1996, p. 4.

²⁷ A noção de 'efeito' sugere que o *desleixo* pode não ser o resultado de uma produção espontânea, mas decorrer de um trabalho que tenha exigido do escritor método de produção e pesquisa. Entre escritores "malditos" (Lima Barreto, por exemplo), o *efeito antiartístico* ou *impoético* pode ser desejado. Cf. Carlos Nelson COUTINHO, *O significado de Lima Barreto*, p. 30.

²⁸ Graciliano RAMOS, *O romance de Jorge Amado*, p. 93. O artigo é de 1935.

²⁹ *Ibidem*, p. 95.

*O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. (...) Quando elas aparecem, o livro torna-se quase campanudo, por causa das explicações, das definições, que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. (...) Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exibir a miséria e o descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso.*³⁰

Assim, Graciliano descarta a explicitação ideológica como condição para que a obra revolucionária exerça seu poder de politização das consciências; por outro lado, reitera que, para fazer boa literatura, nos anos 30, era preciso combater uma literatura cuja linguagem acadêmica condizia com uma visão ufanista e acomodada (sem contradição) da realidade brasileira.

Suas colocações retomam, portanto, a necessidade de adequação entre forma e conteúdo: ou seja, a superação da consciência ingênua, na realização literária, depende da superação da linguagem acadêmica; por outro lado, o aproveitamento literário da linguagem vulgar, falada no cotidiano das classes populares — direta quanto à sintaxe e indiscreta quanto ao vocabulário — é necessário à descrição franca e contundente da vulgarização da existência humana nas situações de atraso.³¹

Neste sentido, o intelectual dos anos 30 prefere à sofisticação da linguagem vanguardista — entendida como desvio da norma, que marca o romance

³⁰ Graciliano RAMOS, *Linhas tortas*, p. 95.

³¹ Estudando a retomada do modelo naturalista nos anos 30, Flora SUSSEKIND observa que o aparente 'desleixo' da literatura de Amado, como traço de estilo, é o produto de um trabalho desenvolvido para produzir este efeito de naturalidade. Comparada à renovação da linguagem naturalista promovida por Graciliano Ramos, contudo, esta solução apresenta-se num nível inferior de literariedade e revela a prevalência de uma concepção realista da mimese literária: *Conformados a um projeto naturalista semelhante, não é difícil perceber a diferença entre um texto que se apresenta como 'um mínimo de literatura para um máximo de honestidade' como CACAU, e o de Graciliano, onde se apresenta claramente o trabalho com a linguagem, o 'arranjar palavras com tinta'. Nos romances de Jorge Amado procura-se uma naturalidade que encubra todo o trabalho com a linguagem. Como se esta fosse uma simples transparência. Como se sua opacidade e suas ambigüidades se vissem substituídas pelo caráter de documentação fotográfica. O texto se apresenta como espaço onde se inscreveria a realidade nacional sem intermediários. Procura-se apagar todo o caráter mediador da linguagem.* Cf. *Três Brasil, qual romance?*, p. 73.

experimental dos anos 20 -- a democratização da linguagem modernista, por sua maior eficácia como instrumento de denúncia das injustiças históricas. Na definição de seu estilo, Amado deve ter considerado esta solitária reflexão de Michael Gold, em *Judeus sem dinheiro*, a propósito da adequação necessária entre denúncia social e discurso democrático:

*Já existe um número suficiente de mentirosos escrevendo de modo comportado e superficial na América. Estou escrevendo um livro sincero acerca da pobreza. Vou mencionar os percebejos.*³²

No contexto dos anos 30 (que ultrapassa fronteiras nacionais) e de um ponto de vista especificamente literário, a literatura de Amado cumpre esta função revolucionária -- pelo menos, enquanto o realismo socialista apresenta-se como modelo de ruptura em relação à tradição naturalista.

Dez anos mais tarde, caberá a Patrícia Galvão apresentar uma leitura dissonante, polêmica e consistente do estilo democrático na literatura de Jorge Amado. Marcada pelo radicalismo de quem anuncia suas discordâncias em relação às exigências da estética partidária mas respaldada como autora de um romance ideológico e experimental, como *Parque industrial*³³, Patrícia Galvão irá considerar o estilo de Amado como resultado de seu *desleixo* em relação aos procedimentos de enunciação da linguagem literária -- assumido pelo autor de *Jubiabá* em mais de

³². Michael GOLD, *Judeus sem dinheiro*, p. 56.

³³. Segundo Aldo Luís B. COLESANTI, citando Kenneth Jackson, *Parque Industrial se coloca na confluência do estilo e tratamento de romances dos anos 20 e o contexto da conscientização política e engajamento social-realista dos anos 30*. Cf. O romance *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, p. 03. Para Suzi SPERBER, *Patrícia Galvão é desleixada estilisticamente; seu romance é ingênuo, mal construído e nada experimentalista*. Correspondência pessoal datada de 03 de junho de 1996.

uma entrevista.³⁴ Para ela, Amado não se interessa pela pesquisa estética, nem pela reflexão teórica sobre seu próprio processo de criação:

*A literatura de Jorge Amado é igual à má literatura acadêmica. Não toma pé no tempo, não conhece uma técnica, uma renovação, um processo de expressão adequado ou pessoal, em que transpareça uma ressonância da literatura moderna, nos modelos que temos à mão em casa, como Alcântara Machado, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, João Miramar, Carlos Drummond de Andrade etc. É uma pobre literatura que medra em terreno inculto. (...) Ele não sabe que a produção literária exige trabalho, pesquisa, esforço e até autocrítica.*³⁵

Para Patrícia Galvão, portanto, Amado não renova a tradição modernista a que se filia, arriscando-se a vulgarizá-la, na medida em que a língua literária, na concepção de Amado, deve simplesmente reproduzir a retórica popular, em sua aparente rusticidade vocabular e sintática. Na realização democrática de seus romances, a língua falada não é objeto de pesquisa mas de aproveitamento linear.

Relacionando (in)capacidade técnica e coerência ideológica, observa ainda que, ao apelar para elementos do enredo melodramático e recorrer a uma linguagem de fácil comunicação, Amado incorre no tratamento superficial das questões políticas e sociais. Na base destes equívocos literários, Patrícia Galvão identifica a concepção *documentária* da sua literatura.

Jorge Amado escolheu os caminhos fáceis da literatura documentária, aquela que se apropria do fabulário ingênuo com que o povo borda as suas

³⁴ Quando Jovem, escrevia à noite, dez, 12 páginas por noite, e de manhã não revia nada. Pouco me importava se repetia uma palavra. Minha obra existe não pela escrita, que é inteiramente descuidada, mas pela vida que tem lá dentro. Hoje, retrabalho muito o texto. É necessário bulir muito as cenas. O leitor está atento. Se o escritor coloca uma marca aqui, ele exige a explicação depois. Cf. Folha de São Paulo, 25 de dezembro de 1994, p. 6-4.

³⁵ O carinhoso biógrafo de Prestes, pp. 146 e 147. Escrita em 1945, a crítica de Patrícia GALVÃO é motivada pelo sucesso continental da novela biográfica (como a qualifica) *A vida de Luiz Carlos Prestes*, mas sua avaliação engloba toda a literatura de Amado – e, por extensão, toda literatura nacionalista ou nacional-socialista, em que se percebe a prevalência do tratamento realista, incluindo-se, portanto, o romance culminante de sua primeira fase *Terras do sem fim*, de 1942. Cf. tb. Influência de uma revolução na literatura, p. 124 e Augusto de CAMPOS, *Pagu: vida-obra*, p. 337.

*conversas, inventando imagens, acrescentando detalhes, contando casos, intrigas, crimes, desde o anedotário menos importante dos campos e das ruas, até os dramas do adultério e da prostituição.*³⁶

Se o *desleixo estilístico* e o caráter documental garantem o sucesso — ou o efetivo alcance político? — da literatura de Amado junto ao grande público, na avaliação de Patrícia Galvão este procedimento antiliterário, ainda que democrático, resulta numa literatura de baixa literariedade, marcada pela concepção realista da mimese literária.

Por outro lado, se o aparente *desleixo* caracteriza a linguagem narrativa de Jorge Amado, não se pode dizer que a poesia esteja ausente de seu texto. Esta busca de poeticidade, contudo, manifesta-se, preferencialmente, em algumas passagens descritivas de *Jubiabá*, marcadas pelo lirismo na evocação da paisagem da cidade da Bahia — uma das *constantes*³⁷ que o consagraram como grande autor. Nestas passagens paradigmáticas, Amado vale-se do recurso poético da repetição que — segundo Roger Bastide — *é o princípio estrutural básico do texto*, o que lhe dá o ritmo de história contada.

*Para Roger Bastide a repetição confere ao romance um movimento lírico semelhante ao da poesia popular e ao da música negra.*³⁸

Vejamos um exemplo destes momentos de realização poética, que evidenciam os cuidados do autor de *Jubiabá* com a enunciação literária:

³⁶ Patrícia GALVÃO, O carinhoso biógrafo de Prestes, p. 147. Cf. tb. Em defesa da pesquisa, p. 153 (em que Fagu acusa a *planificação da estética partidária*).

³⁷ Para Antonio CANDIDO, *certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais — como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor (...) obsedam o sr. Jorge Amado*. Cf. Poesia, documento e história, p. 51.

³⁸ Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 105.

Eram sons de batuque que desciam de todos os morros, sons que do outro lado do mar haviam sido sons guerreiros, batuques que ressoavam para anunciar combates e caçadas. Hoje eram sons de súplica, vozes escravas pedindo socorro, legiões de negros de mãos estendidas para os céus. Alguns daqueles pretos que já tinham a carapinha branca, guardavam nas costas marcas de chicote. Hoje as macumbas e os candomblés enviavam aqueles sons perdidos.

*Era como uma mensagem a todos os negros, negros que na África ainda combatiam e caçavam, ou negros que gemiam sob o chicote do branco. Sons de batuque vinham dos morros.*³⁹

Nesta passagem, observa-se a predominância da oração absoluta ou do período composto com subordinada adjetiva introduzida pelo conectivo 'que'; observa-se, ainda, como variação da norma, o emprego do substantivo ligado diretamente, pelo conectivo 'que', a uma oração adjetiva; assim, a estrutura binária sujeito e predicado prevalece como construção sintática.

A recorrência a formas de transição próprias do registro oral da linguagem — *Eram sons, Era como* —, a reiteração vocabular — *sons, batuque, negros, morros* — e a adjetivação pouco expressiva — *sons perdidos* seriam outros recursos da "poeticidade" popular a que recorre Jorge Amado. O resultado é uma enunciação de ritmo constante e previsível, num mesmo tom monocórdico. Em nome do recurso poético da repetição (sintática, rítmica, lexical), pratica-se a redundância.⁴⁰ São estes simples recursos evidências de uma poeticidade acanhada, ainda documentária e referencial.

³⁹ Jorge AMADO, *Jubiabá*, p. 126.

⁴⁰ Suzi SPERBER observa que, numa cultura de tradição oral, o pensamento e a sabedoria, para serem fixados, são entrelaçados por sistemas memnômicos, constituindo a substância do próprio pensamento. Por isto, a cultura popular apresenta uma série de fórmulas repetitivas, rejeitadas com intolerância pela cultura letrada, acusando-as de serem cansativas, desajeitadas e redundantes. Relativizando a intolerância, o que se critica é o aproveitamento linear da oralidade popular. Correspondência pessoal datada de 03 de junho de 1996.

O elemento musical – *Sons de batuque vinham dos morros* – desperta a memória, levando à evocação emocionada de um tempo remoto, em que havia a liberdade de *combates e caçadas*, contraposto a um tempo de opressão humana e injustiça divina, localizado na história da escravidão. O elemento musical é responsável pelo despertar desta consciência histórica. O tom hiperbólico, messiânico e sentimental desta evocação – *legiões de negros de mãos estendidas para os céus* – reproduz imagens convencionais da poesia abolicionista. Na avaliação de Antonio Candido, trata-se de uma poeticidade *eloqüente, amplificadora* – isto é, *aquela que mais facilmente atende ao chamado do escritor para suprir as suas insuficiências, tapando o vazio com um remoinho de imagens*.⁴¹ Em *Jubiabá*, Amado optou pelo desgaste de um discurso repetitivo, que, uma vez lido, descarta-se.

Tudo isto resulta num texto com baixo índice de informação estética, em que prevalece a reprodução de modelos. Não há dialética – ou qualquer procedimento antropofágico – na relação entre a literatura erudita e a popular, assim como não há entre a literatura moderna e a tradição romântica.⁴² Como observa Patrícia Galvão, *Amado não é um escritor de imaginação: o que ele narra é o produto do que recolhe (...)*.⁴³ Nestes momentos de poeticidade, Amado não consegue superar a concepção realista da mimese e atribuir maior autonomia ao texto literário.

Partindo de critérios como a novidade e a originalidade, Patrícia Galvão afirma que a experimentação vanguardista é superior ao registro realista. Para ela,

⁴¹ Antonio CANDIDO, *Poesia, documento e história*, p. 54.

⁴² Para Assis DUARTE, *o diálogo com a tradição narrativa segue a tradição marxista de dialetizar a herança cultural tanto burguesa quanto popular. A apropriação crítica das formas estabelecidas de manifestação cultural, presente nas formulações de Marx, Engels, Lênin, Trotsky e tantos outros, torna-se imperativo e, mesmo, um traço primordial de toda a arte que neste século se comprometeu com o ideal socialista. Cf. Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 86.

⁴³ Patrícia GALVÃO, *O carinhoso biógrafo de Prestes*, p. 147.

a atualização das formas expressivas, no campo da linguagem do inconsciente, possibilita a elevação do seu nível de literariedade.

(...) a forma, a imaginação e a liberdade de criar se foram cada vez mais constringindo a uma *repetição* (grifo meu) sem remédio. (...) Enquanto isso, na Alemanha, na França, em Madri, em Londres, uma plêiade trabalha no campo da revolução dentro da literatura indo até as fronteiras do automatismo psíquico e penetrando no inconsciente ... A revolução das letras, de Joyce, Woolf, Malraux, nem de longe podia ser acompanhada pelos russos.⁴⁴

Falta à literatura de Amado -- segundo seu raciocínio -- um diálogo mais intenso com a vanguarda, no sentido de compreender a literatura *moderna* como *invenção da linguagem*.⁴⁵ Considerando que *socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês*, Roberto Schwarz lamenta -- reiterando Patrícia Galvão -- que, entre os escritores de esquerda, tenha havido *tanta hostilidade ao espírito experimental*, uma vez que a literatura de esquerda deve ser um *fermento de inovação*.⁴⁶

O escritor de esquerda que não consegue pensar revolucionariamente o próprio trabalho não percebe que o *tratamento realista* da matéria ficcional conduz a um rígido controle da representação do mundo pelo narrador onisciente, que busca dirigir, autoritariamente, a recepção do leitor⁴⁷, impedindo uma aproximação mais sincera e humana do universo das classes populares. Através desta limitação técnica, nenhum escritor bem intencionado obterá elevar sua literatura democrática

⁴⁴ Patrícia GALVÃO condena a *repetição* como procedimento de criação; refere-se, contudo, à repetição do modelo *socializante*, imposta pela estética "stalinista". Cf. *Influência de uma revolução na literatura*, pp. 157 e 158.

⁴⁵ Augusto de CAMPOS, *Pagu: vida-obra*, p. 334.

⁴⁶ Roberto SCHWARZ, *A Santa Joana dos Matadouros*, p. 87.

⁴⁷ Sobre a permanência desta concepção realista e autoritária da literatura entre os escritores malditos dos anos 70, cf. Ana Cristina CESAR, *Malditos marginais hereges*, pp. 115 e 116.

a um nível de universalidade – como queria a estética marxista.⁴⁸ Neste sentido, a arte revolucionária abre mão da forma revolucionária.

Estas limitações técnicas serão melhor trabalhadas – como veremos – no romance *Terras do sem fim*, em que se verifica melhor aproveitamento do discurso indireto, do ponto de vista subjetivo, da oralidade, da sintaxe desarticulada e do fluxo de consciência. São procedimentos que irão atribuir maior autonomia ao discurso literário, permitindo um tratamento menos dirigido dos personagens e do universo ficcional.

No entanto, o tratamento realista, o estilo desleixado e a baixa poeticidade, presentes na realização de *Jubiabá*, já evidenciam sua futura opção por uma literatura de fácil consumo, no campo da narrativa de costumes, para entretenimento do leitor burguês em seus momentos de lazer.⁴⁹ Neste caso, a tradição naturalista passa a servir à despolitização da narrativa. Na verdade, em ambos os casos o tratamento realista, abdicando da forma revolucionária, atenderá às intenções de uma literatura ideologicamente fechada e autoritária.

REALISMO, VANGUARDA E BARROQUISMO

No Prólogo que escreve para a reedição de *Écue-Yamba-Ó*, Alejo Carpentier reconhece, como defeito de realização deste romance de aprendizagem, o

⁴⁸ A equação estética prevê que temática popular acrescida de qualidade técnica resulte em universalidade.

⁴⁹ Para Patrícia GALVÃO, a realização, edição (brasileira e argentina) e divulgação desta novela já são parte de um projeto mais mercadológico que ideológico, que se vale, na América Latina do pós-guerra, do amplo horizonte de expectativas em relação a obras esteticamente identificadas com o realismo socialista. Cf. O carinhoso biógrafo de Prestes, p. 146.

desequilíbrio entre o registro realista, que melhor atendia ao projeto nacionalista de documentação da realidade afro-cubana, e algumas incursões por um *vanguardismo ingenuo*⁵⁰, que representa momentos de ruptura com esta tradição e seus compromissos de representação ideológica. O romance que resulta destas diferentes concepções literárias é um produto *forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos*.⁵¹

Este desequilíbrio nos mostra que, na feitura de , entre 1927 e 1931, Carpentier procurava encontrar um estilo pessoal que dialetizasse a oposição entre posições de esquerda e de vanguarda – possibilidade esta que igualmente ocorreu a Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, passada a euforia da primeira fase do nosso Modernismo. Desde então, busca encontrar o equilíbrio entre uma literatura que, sendo ideologicamente revolucionária, não abdicasse da renovação de suas formas expressivas.

É nos capítulos iniciais de *Écue-Yamba-Ó* – cuja denominação Paisaje (a) e Paisaje (b) destaca o caráter experimental do processo descritivo – que a variedade de recursos expressivos se explica pela influência das vanguardas. Como afirma Carpentier, nestas passagens descritivas sua linguagem rompe com a objetividade realista – *en cuanto a técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura (...), en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originalidad*. Sobrepondo a pesquisa à referencialidade, estas passagens constituem os momentos de maior literariedade deste romance político. Carpentier observa, no entanto – relativizando seus méritos

⁵⁰ Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 235, 250 e 451.

⁵¹ Alejo CARPENTIER, *Prólogo a Écue-Yamba-Ó*, p. 16.

como *pequeños aciertos* -- que a excessiva atenção aos programas vanguardistas, impostos por *manifiestos estrepitosos*, fizeram com que algumas passagens ficassem marcadas por *sus deformaciones, su ecología verbal, sus locas proliferaciones de metáforas, de símiles mecánicos, su lenguaje puesto al ritmo de la estética futurista*, tornando-se convencionais.⁵²

O parágrafo seguinte deve servir como exemplo dos equívocos e acertos promovidos pela influência vanguardista, no paisagismo de *Écue-Yamba-Ó*.

*También se veían dos o tres calles rectas, casi vírgenes de casas, desafiando los palmares con sus aceras rajadas y sus arbolitos tallados en bola. Varias carrileras estrechas se zambullían en la lejanía verde, partiendo de la boca del ingenio. Un terreno de pelota, feudo de la novena local, mostraba su trazado euclidiano invadido por los guizazos. Un zapato clavado en el home. Las romanas seccionaban el azur, semejantes a grandes testeros luminosos. Mil alcachofas de porcelana relucían en brazos de los postes telegráficos. Transbordadores, discos, agujas y mangas de agua presentaban armas de las guardarrayas. El balastro de las vías era un picadillo de hojas cortantes y secas. Surcando campos de caña, alguna locomotora arrojaba bufidos de humo en el espacio... Todavía existía en alguna parte, solitaria y hendida, la campana que había servido antaño para llamar a los esclavos.*⁵³

O que se observa, nesta passagem que tem como objeto a paisagem do campo, em Cuba, é o cuidado com a enunciação literária, a ênfase no efeito poético, o trabalho de experimentação da linguagem, compondo um cenário de variáveis que se apresentam ao imaginário do leitor livres das restrições da referencialidade. Os objetos concretos que o compõem -- o engenho, ruas, canaviais, locomotivas, trilhos, postes, *transbordadores, discos, agujas y mangas de agua* -- merecem um tratamento descritivo inusitado, impróprio, original, em que a

⁵² . . . Alejo CARPENTIER, Prólogo a *Écue-Yamba-Ó*, p. 18.

⁵³ . Alejo CARPENTIER, *Écue-Yamba-Ó*, p. 27.

informação erudita e abstrata aparece — *su trazado euclidiano* — como elemento de composição. Em termos de recursos poéticos, a enunciação apresenta ritmo, aliteração, metonímia, prosopopéia, comparações, hipérbatos e ordenação sintética. O diálogo com as vanguardas é evidente. Com a frase nominal *Un zapato clavado en el home*, sua escritura destaca o caráter sugestivo das imagens. A leitura subjetiva do real se manifesta em frases de nítida inspiração surrealista: *Mil alcachofas de porcelana relucían en brazos de los postes telegráficos. Transbordadores, discos, agujas y mangas de agua presentaban armas de las guardarrayas.*

A realidade concreta, contudo, não está alienada; e voltará a ser focalizada — após as reticências, que indicam a suspensão do fluxo descritivo e a volta do pensamento lógico, sintaticamente organizado — através da referência ao sino que chama os escravos. Como símbolos de uma ordem social opressiva, que se quer adormecida, esta referência, mais sutil que eloquente, desperta os fatos históricos e econômicos que estão na origem da propriedade. Relendo o texto, desta perspectiva política, a imagem do engenho como símbolo de poder — que se impõe ao cenário, *desafiando los palmares, surcando campos de caña* — torna-se mais evidente.

Trata-se, contudo, de uma escritura que nunca se detém num significado unívoco, e no qual está evidente um olhar dúplice que aspira ser a um só tempo *linguagem-objeto e metalinguagem*⁵⁴ — diria Roland Barthes, explicando o postulado das vanguardas. Nestas passagens, sua escritura se caracteriza como um discurso

⁵⁴ Roland BARTHES, *Literatura e metalinguagem*, pp. 27 e 29; *O grau zero da escritura*, p. 124.

de acréscimo. O texto lido não é abandonado, mas se avoluma diante do leitor, acumulando um sem-número de imagens e informações estéticas. Esta atitude experimentalista revela uma *consciência da linguagem*⁵⁵ como objeto autônomo do fazer literário. Esta é a contribuição de *Écue-Yamba-Ó* para a modernização do romance socialista, num contexto cultural em que as propostas de vanguarda não excluía as considerações de ordem política.⁵⁶

Pedro Lastra observa que a intenção poética predomina de tal modo na narrativa de *Écue-Yamba-Ó* que suas vinculações com a novela naturalista são *más aparentes que efectivas*.⁵⁷ Sua avaliação, contudo, superestima a presença do vanguardismo na formulação básica desta narrativa. Em *Écue-Yamba-Ó*, a forma revolucionária não se impõe ao modelo naturalista. O *tratamento realista* prevalece, mantendo a distância entre o narrador e os fatos narrados. Como foi dito -- Carpentier reconhece -- no Prólogo a *Écue-Yamba-Ó* -- que esta limitação técnica impede uma abordagem mais sincera e humana de seus personagens, comprometendo a universalidade de sua narrativa.

Por outro lado, este breve diálogo com a literatura de vanguarda evidencia o barroquismo essencial, que Carpentier irá desenvolver em sua longa trajetória literária. Afinal, barroquismo e vanguardismo -- o primeiro, compreendido como discurso de *locas proliferaciones*⁵⁸; o segundo, definido pelo próprio Carpentier como um discurso constituído a partir de *núcleos proliferantes (...), elementos*

⁵⁵ João L. LAFETÁ, *1930: a crítica e o modernismo*, p. 22.

⁵⁶ Ressalte-se -- como mostra a Declaración Minorista -- que os intelectuais de vanguarda, em Cuba, revelam uma consciência política que os intelectuais modernistas, no Brasil, só irão apresentar na virada dos anos 30.

⁵⁷ Pedro LASTRA, *Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!*, p. 44.

⁵⁸ Roberto ECHEVARRÍA, *Ironía y estilo en Los pasos perdidos*, p. 134.

*decorativos que llenan totalmente el espacio*⁵⁹ – apontam uma mesma concepção do fenômeno literário como produto da linguagem.

Em seu estudo sobre o barroquismo em *Los pasos perdidos*, Roberto Echevarría afirma – citando Leo Spitzer – que, como escritor barroco, Carpentier estava ciente da distância que existe entre a palavra e as coisas.

*El escritor barroco dice algo sabiendo que "no puede decirse", y su estilo es rebuscado en un esfuerzo, que sabe insuficiente, por superar las limitaciones que le impone el lenguaje.*⁶⁰

O *estilo personalísimo* de seus romances históricos – definido por Echevarría como *frondosidad verbal*⁶¹ – revela esta consciência das limitações da linguagem, indicando a "superação" da concepção realista da mimese literária, ainda predominante em *Écue-Yamba-Ó*.

Nestes romances de maturidade, contudo, o barroquismo não entra em conflito com a estrutura romanesca; ao contrário, afirma Emir Rodríguez Monegal que *por encima de las teorías (...), erudición, estilo preciosista (...), Carpentier sabe levantar una estructura narrativa de sostenido vigor.*⁶² Neste equilíbrio entre forma revolucionária e modelo naturalista – segundo Emir Monegal – estaria o mérito dos romances históricos de Alejo Carpentier.

A busca de equilíbrio entre narrativa tradicional e literariedade, que marca sua obra desde *Écue-Yamba-Ó*, será novamente problematizada – como veremos –

⁵⁹ Alejo CARPENTIER, *Lo barroco y lo maravilloso*, p. 113. Cf. tb. Jean-Claude BERNADET e Teixeira COELHO, *A história como espetáculo, o espetáculo como história*, p. 103.

⁶⁰ Roberto ECHEVARRÍA, *Ironía y estilo en Los pasos perdidos*, p. 134.

⁶¹ Ibidem, p. 134. Evidentemente – como foi dito –, a *frondosidad verbal* pode resultar em verbosidade gratuita e eloquente, não valendo, por si, como um valor literário.

⁶² Ibidem, p. 135, nota 2.

na realização de *La consagración de la primavera*, quando, por influência do engajamento sartreano e da teoria dos contextos⁶³, o *tratamento realista* ressurgue com vigor, em franco convívio com recursos da modernidade literária, como o ponto de vista subjetivo, o monólogo interior e o fluxo de consciência.

⁶³. Cf. Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*.

TERRAS DO SEM FIM: RUMO À NARRATIVA DE COSTUMES

*Não nos ilude a beata
Angélica Beatriz,
inda que nos peitos bata
todo o dia na Matriz.
Quando ela sova a mulata
não a mata por um triz!*

Padre Mestre Correia de Almeida

O lançamento de *Terras do sem fim*, no início dos anos 40, contou com uma recepção francamente favorável do público, que de imediato reconheceu-lhe os méritos de dramaticidade, de humanidade, de fidelidade e de estilo. Poucos fizeram a crítica de seus defeitos.¹

Inscrevendo-se na fronteira entre o épico e o histórico, apresentando marcas de um romance de fundação, retomando a linhagem regionalista e renovando o tratamento naturalista, focalizando o universo local e movimentando personagens típicos, *Terras do sem fim* correspondia plenamente ao que se esperava de um romance *brasileiríssimo* – no dizer de Menotti del Picchia² – naquela data.

Em clima de otimismo quanto à afirmação de um caráter nacional brasileiro, sintonizado a traços culturais e psicológicos "atribuídos" às camadas populares, que o discurso triunfalista do Estado Novo cultivava, *Terras do sem fim* agradou plenamente ao leitor patriota, que, diante da evidência do atraso, alimentava sua esperança na solução integralista. Na avaliação de Plínio Barreto³, este romance nos levou a *meditar* sobre a miséria de nossos *irmãos* do sertão e a *confessar humildemente* que estávamos bem longe da civilização a que julgávamos ter atingido. Para um setor do público considerado conservador, a literatura de Amado teve, então, uma função catártica: o reconhecimento da miséria do outro proporcionou a expiação da culpa no imaginário das elites espiritualistas.

Nesta conjuntura conservadora, entretanto, *Terras do sem fim* destacou-se, sobretudo, por seu caráter dissidente. Na sua rica ambivalência, satisfez as

¹. Cf. Eduardo de Assis DUARTE, *Do rodapé à crítica universitária*.

². Cf. contracapa de *Terras do sem fim*.

³. Cf. contracapa de *Terras do sem fim*.

expectativas de um amplo setor do público que, consciente do subdesenvolvimento, confiava na solução socialista e vivia o clima de esperança quanto às possibilidades de afirmação de uma identidade nacional em sintonia com a elevação do nível econômico das classes populares, em vista da iminente ruptura com a exploração capitalista e com a dominação imperialista.

Reiterando os motivos desta recepção favorável junto a uma elite intelectual marxista, Nelson Cerqueira observa que *Terras do sem fim* parece atender a orientações do realismo socialista, denunciando a miséria do trabalhador, afirmando a necessidade da luta de classes, confiando no processo revolucionário, promovendo o culto do herói positivo e da moral *tolstiana* (sic).⁴

Dentre os críticos de esquerda, Roger Bastide saúda este romance como *uma das mais puras obras-primas da literatura brasileira e mesmo da literatura tout court*. Considera que em *Terras do sem fim*, do ponto de vista ideológico, o drama do Nordeste brasileiro ganharia uma dimensão universal, corroborada na luta pela terra e pela liberdade, enquanto que, do ponto de vista estético, daria uma *contribuição inovadora à transformação da herança naturalista*: a habilidade em transmitir a *sensação exata do acontecimento*, própria do primeiro naturalismo, estaria combinada à expressão da fantasia e da musicalidade da poesia popular e dos cantos dos negros, gerando um *romance poético*.⁵

Ainda nos anos 40, Antonio Candido vê neste romance o *primeiro índice de uma maturidade que se anuncia cheia de força*.⁶ O elogio de Candido -- atento à lição de Mário de Andrade pela qual o mau crítico é aquele que se limita a apontar

⁴ Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, pp. 16 e 23.

⁵ Eduardo de Assis DUARTE, *Do rodapé à crítica universitária*, p. 237.

⁶ Antonio CANDIDO, *Poesia, documento e história*, p. 48.

os defeitos⁷ -- refere-se tanto à questão estética, destacando o *aprimoramento formal* da sua narrativa, quanto à evolução de sua perspectiva ideológica. Enquanto ideologia, esta maturidade implicaria a substituição do ponto de vista proletário por um ponto de vista *histórico (mais amplo)*. Menos marcado pela forte empatia com a classe dominada, que se deseja emancipar, este romance promove a superação do *demagogismo acentuado das primeiras obras do autor* e de uma *visão unilateral do capitalismo*. Tal maturidade ideológica, compreendida como *isenção artística*, representaria um *enriquecimento da sua arte e da sua compreensão humana*, abrindo espaço para uma visão menos dogmática das classes dominantes e de suas relações de trabalho.

A qualidade superior desta literatura contribuiria, inclusive, para maior eficácia da tarefa de esclarecer o leitor sobre as teses socialistas -- o que reitera a hipótese de que uma literatura explicitamente panfletária, justamente por sua baixa literariedade e alta informação política, é menos produtiva e duradoura em seu proselitismo.

*Muito mais que de Cacau, -- seu distante prelúdio -- o leitor sai desse livro vivendo o drama do trabalhador, porque o viu integrado num panorama humano mais amplo, e não segregado, quimicamente isolado por um ponto de vista unilateral. Em arte, a compreensão -- nos dois sentidos, lógico e psicológico -- é sempre mais ativa e mais efetiva que a parcialidade.*⁸

⁷. Nos anos 40, apenas Patrícia Galvão e Álvaro Lins (que ocupavam campos ideológicos distintos) fazem a crítica dos "defeitos" de Jorge Amado. Cf. Eduardo de Assis DUARTE, Do rodapé à crítica universitária.

⁸. Antonio CANDIDO, Poesia, documento e história, p. 57.

O lançamento de *Terras do sem fim* gerou, portanto, grande expectativa quanto ao desenvolvimento desta linhagem do romance brasileiro, assim como quanto às possibilidades de amadurecimento da produção literária de Jorge Amado.

50 anos passados, no Prefácio para a reedição de *Brigada ligeira*, Antonio Candido irá observar que seus juízos críticos, neste seu trabalho de estréia, estavam marcados pelo *ar do tempo*, o que *nalguns casos* implicava erros de *conceito e avaliação*.⁹ Estará o crítico, neste exercício de autocrítica, referindo-se ao artigo Poesia, documento e história como um dos casos que implicam erro de juízo?

Pergunto -- retornando aos anos 40: em que estaria pensando Antonio Candido, no fundo de sua intuição, quando anotou -- a par da recepção positiva e entusiástica de *Terras do sem fim* -- que este era *um romance cujo significado na nossa literatura não pode no momento ser bem aquilatado*¹⁰; em que pensava, ao esclarecer que a empatia de Amado pelos coronelões se dava no campo psicológico, e não no campo moral; quando lembrou que o procedimento de *isenção artística*, não fosse sua contribuição para a humanização do personagem, poderia a princípio sugerir *um enfraquecimento doutrinário, se considerarmos o caráter de luta da obra do autor*?¹¹

Neste capítulo sobre as situações e os lugares do negro em *Terras do sem fim*, estas são questões que merecem ser consideradas, para verificarmos em que medida este *romance romanesco* que recupera a tradição folhetinesca e

⁹ Antonio CANDIDO, Poesia, documento e história, p. 10.

¹⁰ Cf. contracapa de *Terras do sem fim*.

¹¹ Antonio CANDIDO, Poesia, documento e história, p. 57.

melodramática – como o define Assis Duarte¹² – consegue aprofundar o *intento de denúncia* e o *pendor militante*, obtendo, com esta harmonia de intenções, uma qualidade literária superior. Ao mesmo tempo, será preciso verificar se esta melhor adequação do gênero à ideologia encontrará correspondência num efetivo *aprimoramento formal* da linguagem literária.

* * * * *

As seqüências iniciais de *Terras do sem fim* surpreendem pela sua excelência estética, uma vez que a revitalização da linguagem e da estrutura do romance regionalista, rompendo com a rigidez do modelo naturalista, não é incompatível com a intenção política. Ao contrário, sem recorrer à linguagem panfletária ou a um enredo esquemático, privilegiando a enunciação literária, através do discurso indireto livre, do barroquismo das descrições, da simultaneidade das ações, a narrativa de Amado obtém maior sinceridade e eficácia na veiculação das mensagens ideológicas.

A descrição da paisagem nestas seqüências iniciais transcende a mera referencialidade. Neste romance, o discurso amadiano, ao descrever e narrar, apresenta um grau menor de redundância. Embora persista a ênfase nas *constantes* do espaço brasileiro que *obsedam* Amado – a lua, o mar, o vento, a noite, a cidade, a música e os *suspiros de amor* –, não ocorre a repetição que, em *Jubiabá*, é

¹² A expressão *romance romanesco* é tomada de empréstimo a Northrop Frye. Cf. Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 339.

responsável pela monotonia e pelo cadenciamento da expressão. A repetição obedece a um rigor necessário, podendo ser enfática e até hiperbólica sem tornar-se excessiva.

Em vez da redundância anterior, nas passagens descritivas o estilo amadiano avizinha-se da inspiração barroca, no que esta tem de vigor proliferante.¹³ Este barroquismo – com destaque para o capítulo A mata – se revela um eficiente veículo de expressão da exuberância da fauna e da flora brasileiras.

Além do barroquismo, Amado recupera fórmulas descritivas, inspiradas no fabulário popular – *macacos corriam numa doida corrida; onças miavam seu espantoso miado* – que dão autenticidade à sua literatura, situando-a no corpo de uma tradição oral. Da mesma forma, algumas conexões sintáticas recorrentes na fala popular – *era como; como; era; --*, deslocadas para um contexto de maior literariedade, dão ritmo de espontaneidade à linguagem da narrativa.¹⁴ Neste contexto de pesquisa e inventividade, Amado revela e realiza as potencialidades da fala popular como instrumento de literatura.

Em razão destes procedimentos descritivos, o capítulo A mata tem a configuração da gênese de um novo mundo; e desperta emoções telúricas, conservadas no imaginário do leitor brasileiro desde *O Guarani*, de José de Alencar. Amado recupera esta tradição. Se o paisagismo é um dos traços fundamentais dos textos fundadores da literatura americana, *Terras do sem fim* nos apresenta uma variação moderna da nossa literatura de fundação.

¹³ Com o conceito de *núcleos proliferantes*, CARPENTIER define o barroquismo literário. Cf. *Lo barroco y lo real maravilloso*, p. 113.

¹⁴ Portanto, num contexto literário diferente daquele em que tais conectivos são empregados em *Jubiabá*.

No cenário da natureza virgem, desperta de um sono profundo pela mão de um homem eivado de medo e credices, o processo "civilizatório" está prestes a seguir seu curso. A descrição prepara o campo para a narrativa da conquista.

Assim como a linguagem descritiva, a estrutura romanesca de *Terras do sem fim* conhece momentos de excelente realização, fugindo à tradição da linearidade. Com a habilidade de um exímio narrador, Amado introduz várias situações dramáticas, enredando destinos, armando conflitos e conduzindo a intriga amorosa. O resultado desta simultaneidade é a construção de um grande painel social – aventureiros, coronéis, lavradores, jagunços, advogados, caixeiros-viajantes, comerciantes, pequenos proprietários, prostitutas e esposas –, com grande economia de processos narrativos, criando grande expectativa quanto ao desenlace das histórias. O domínio do tempo e do momento de corte é preciso: Amado adia a solução dos fatos, prendendo a atenção do leitor e provocando a reflexão daqueles que são mais críticos.

Neste romance -- avalia Costa Lima¹⁵ --, Amado realiza a qualidade de romancista de grandeza épica que deixara vislumbrar por fragmentos dos seus livros passados. Neste ofício de descrever e narrar, antecipa-se a Carpentier, para quem, em artigo de 1969, a grandeza épica e o contexto telúrico seriam responsáveis pela força expressiva do romance americano.¹⁶

A estrutura romanesca irá destacar, no correr destas primeiras seqüências, duas situações dramáticas e três triângulos amorosos -- para maior deleite do leitor de romance. Um dos conflitos opõe trabalhadores e capitalistas (e tratam de

¹⁵ Luiz Costa LIMA, Jorge Amado, p. 376-378.

¹⁶ Alejo CARPENTIER, Problemática de la actual novela latinoamericana, p. 7.

vingança); o outro, opõe famílias rivais da mesma classe proprietária (e tratam da conquista, com a colaboração dos trabalhadores). Os triângulos amorosos confrontam os personagens Virgílio, Ester e Horácio; Virgílio, Margot e Juca; e Virgílio, Ester e Margot. Observe o personagem Virgílio no centro desta constelação de cinco pontas, destacando-se como principal protagonista, numa narrativa que começa com muitos heróis. Se considerarmos que, fora deste eixo central, multiplicam-se episódios secundários, tratando da conquista de terra e mulheres, concluímos que, do ponto de vista do romance romanesco, temos estrutura para grande público.

Do ponto de vista ideológico, este enredo episódico – de histórias paralelas que convergem para um eixo catalisador: a luta pela terra – revela, no movimento de atração e repulsa entre os personagens do capital e do trabalho, as desigualdades de oportunidade e função que comandam a formação desta nova sociedade. A distribuição dos personagens no espaço do 'navio', no capítulo de abertura, já aponta para a formação de uma sociedade rigidamente estratificada em duas classes (os cidadãos médios procuram agregar-se à classe dominante), – constituindo-se numa alegoria de Brasil. Não se reproduz, nestes primeiros episódios da narrativa, a união das classes ensaiada em *São Jorge dos Ilhéus*, com aval da *política etapista* do Partido Comunista, como solução para os problemas nacionais.¹⁷ Por outro lado, o conflito entre proprietários denuncia os mecanismos de burla das instituições morais e legais, visando ao exercício abusivo do poder. Da

¹⁷ Para Assis DUARTE, a distensão da luta de classes em *Terras do sem fim* corresponderia à concepção evolucionista oriunda do PC, pela qual vivia-se a etapa da revolução democrático-burguesa, que previa a união de camponeses e operários contra o capital estrangeiro, mas a favor da burguesia nacional. Cf. Jorge Amado: *romance em tempo de utopia*, p. 338.

mesma forma, os conflitos amorosos reiteram o mandonismo absolutista dos coronéis na organização patriarcal.

No início deste romance, o discurso narrativo apresentará, ainda, uma variação do padrão realista – que se define pela estaticidade e distanciamento do narrador – que terá um significativo efeito sobre sua dimensão ideológica. Através do registro indireto livre, Amado busca romper com a pretensa objetividade deste narrador onisciente e omissor, abordando de forma mais íntima o universo ficcional, assumindo um ponto de vista interno à narrativa e vizinho ao personagem.

As divagações do negro Damião, na tocaia de Firmo, correspondem a um momento de excelente realização desta alternância. Inicialmente, Amado vasculha a consciência do "herói", revelando seu caráter rude e primitivo, sua dificuldade de abstração e interpretação dos fatos concretos e imediatos. Pontuado de interrogações que podem caber ao personagem, o discurso ainda é do narrador intruso, que se intromete nos processos mentais do personagem.¹⁸ Com o crescer da tensão interna do personagem e a instalação do delírio, passamos, imperceptivelmente, da análise mental para o indireto livre, chegando a um breve monólogo interior, com o discurso assumindo a expressão em 1ª pessoa.

*O negro não tem medo de Sinhô Badaró ... Tem é respeito, não quer faltar à confiança que Sinhô tem nele... Por Deus que é isso.. Não ria mais que eu lhe dou um tiro, lhe meto bala nessa cara branca ...*¹⁹

¹⁸ Cf. Lígia Chiappini LEITE, *O foco narrativo*.

¹⁹ Jorge AMADO, *Terras do sem fim*, p. 88. As demais citações desta obra terão a indicação da página entre parênteses, no corpo do trabalho.

Esteticamente, esta alternância do ponto de vista mostra a adesão de um escritor tido como avesso à experimentação das formas expressivas a propostas de vanguarda; além disto, recorrendo ao indireto livre a literatura de Amado, até então conhecida por suas limitações quanto à construção psicológica, conhece um aprofundamento que tangencia a dimensão universal e humana dos personagens. Ideologicamente, esta alternância promove uma aproximação maior entre o ponto de vista da narrativa e a visão de mundo do personagem.

Através deste discurso, Amado dá voz aos oprimidos – não só o negro Damião, como Antonio Vitor e Ester – que se tornam narradores de sua própria circunstância.²⁰ Colocar o personagem no curso da história, deixando que ele narre sua própria circunstância, é a forma encontrada pela moderna literatura para romper com uma visão exótica e pitoresca do homem e da sociedade americana. Assim procedendo, Amado renova a linguagem do romance regionalista, promovendo sua efetiva democratização.

Como se vê, a intenção política não obriga ao tratamento realista da matéria ficcional; ao contrário, esta torna-se mais eficaz com o aprimoramento das formas expressivas. Ou seja, a arte revolucionária encontra a forma revolucionária.

O estudo das situações conflituosas que têm nítida implicação ideológica, envolvendo capital e trabalho, nos permitirá compreender aspectos doutrinários que fundamentam a denúncia política, nesta narrativa, assim como as ambigüidades que marcam a visão de mundo amadiana.²¹

²⁰ O personagem Jeremias poderia ser acrescentado a esta relação, embora sua fala se dê pelo discurso direto.

²¹ O critério da ambigüidade fará deixar fora desta análise alguns personagens cuja história serve a conteúdos doutrinários precisos.

Na história de Damião, *assassino* é a palavra geradora do discurso do personagem. Ao ouvi-la, Damião passa a articular algumas categorias em oposição – trabalhador e jagunço, valente e assassino – que o ajudam a compreender melhor seu ofício: matar seu semelhante, a mando de Sinhô Badaró.

Mas hoje, Damião, pela primeira vez, imagina que não fugiam de um negro valente. Que fugiam de um negro assassino... (p. 82)

Amado não deixa dúvida quanto à violência do processo que transforma o trabalhador em jagunço, um homem valente em frio assassino. Em termos antropológicos, ser 'jagunço' implica abdicar de uma identidade social e humana, abandonar valores de herança cultural, para acatar, com exclusividade radical, um código de honra em defesa do patronato, ao qual jamais se integrará como indivíduo.

Como indivíduo, o jagunço não tem vontade nem arbítrio. Certa noite, Damião, que em tempos de boa "produtividade" tinha direito ao prazer do sexo, *saltou mesmo do corpo da mulher* (p. 83) para atender um chamado do coronel. Em termos existenciais, o jagunço é condicionado ao acatamento incontinenti de ordens e desmandos. Como os cães, deve fidelidade ao dono, de quem é posse, assim como os outros meios de produção. As ordens de Sinhô não são para ser questionadas, valendo por um desígnio divino.

Sinhô Badaró era como um deus para Damião. Respeitava-o mais que a Jeremias, o feiticeiro que o tinha "curado" de bala e de mordida de cobra. (p. 81)

O resultado desta deificação do poder patriarcal, que Damião passa a sofrer, é a solidão absoluta. A ação define o indivíduo, determina seu ser e seu estar no mundo. Damião compreende que já não era mais reconhecido por seus semelhantes, sobretudo senhoras e crianças, em quem despertava involuntário terror. Ele tornara-se o mal a ser evitado como um estranho, um louco, um sobrenatural. Perdera, também, sua humanidade.²²

O discurso, contudo, favorece o personagem. Ao tomar consciência da transformação sofrida em seu ser — *assassino* — em decorrência de seu ofício, Damião assume o discurso em que questiona o sentido de sua existência como jagunço (inevitável pensar em Riobaldo). Neste processo, reencontra sua humanidade, mas não encontra solução para o seu conflito. Ou melhor, a solução é a loucura (e não o socialismo).

Quero dizer que o limiar da consciência de jagunço não faz de Damião um herói positivo que, esclarecido das determinações históricas da sua circunstância, passa a combater as formas de tirania que o oprimiram, na figura dos coronéis, confiante numa solução socialista (o que não obrigaria Amado a apelar, necessariamente, para o jargão marxista). Seu pensamento não considera a hierarquia de poder nas relações de trabalho, em que está inserido.

Sua crise de consciência é enfocada de uma ótica cristã: o sentimento de culpa e a noção de pecado castigam a consciência do personagem, que se

²² Talvez pudéssemos atribuir a Damião e Jeremias a *bizarria* dos loucos, que oscila entre o patológico e o sublime — como a define Carlos Nelson COUTINHO, referindo-se a Policarpo Quaresma. A sociedade medíocre é que torna *bizarros* seus anseios de justiça. Contudo, os personagens de Amado (herdeiro literário de Lima Barreto) não agridem o meio com sua verdade mais trágica do que pitoresca; sequer permanecem na narrativa como heróis problemáticos, que buscam valores autênticos num mundo degradado. Cf. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira, p. 49.

reconhece como um criminoso. Eu, pecador – é o que ele diz, assumindo que o mal está no seu gesto, sem comprometer aquele a quem serve.

Sem dúvida, Amado evolui ao aproximar-se da realidade mística do homem primitivo e afastar-se do modelo de herói que responde às expectativas do realismo socialista. De fato, a presença do catecismo cristão nos mecanismos de raciocínio do negro afro-brasileiro é mais condizente com a verdade sociológica que o uso de um instrumental político – que marcou a artificialidade de Balduino, em *Jubiabá*.

É certo, também, que a ênfase no sentimento de culpa, que assola Damião, esmorece a intenção de denúncia da violência de que é vítima. Afinal, o medo do inferno não é exatamente um princípio político. O tratamento cristão da crise de consciência do personagem, acusando o pecador, permite que se esqueçam as razões históricas de seu pecado, que se perdoem os agentes do poder que determinam e financiam seus crimes, justificando as atrocidades dos coronéis. A consciência da dominação entre classes, que Damião traz introjetada, não lhe ocorre à consciência; nem o narrador parece dar conta dela, neste momento da narrativa.

A história de Jeremias, igualmente, apresenta alguma ambigüidade, entre racismo e mitificação. Guardião de um sistema cultural primitivo²³, patriarca de um tempo pré-histórico, Jeremias integra uma tradição de heróis como Jubiabá, Juan Mandinga, Mackandal. Sua sabedoria e dignidade, preservadas no espaço da natureza, são admiradas pelo narrador africanista, que opõe seu desapego material à ambição de riqueza do homem civilizado. Jeremias é um bom selvagem. Sua

²³ . No início dos anos 40, Amado não estabelece distinção teórica entre primitivismo e barbárie, evidenciando, na falta deste segundo termo, uma concepção acrítica da noção de progresso: *Era um mundo primitivo e bárbaro* (...). (p. 148)

morte representa o extermínio desta cultura – simbolizado pela cruz que é posta sobre a sua cova.

A leitura, romântica, é clara: o negro, detentor de um pensamento selvagem, só pode sobreviver em estado primitivo, junto à natureza; a irreversível derrubada da mata determina a extinção deste sistema cultural em estado de pureza; como natureza e progresso são incompatíveis, a solução é a morte (não é o socialismo).

Esta leitura idealizada do negro – como fora a do indígena – pode ocultar uma tese evolucionista, que determina a inaptidão do homem primitivo para viver e desenvolver-se numa sociedade tecnológica (a não ser em funções desqualificadas)²⁴; significa, também, que sua cultura não suporta o choque cultural sem ver estilhaçada sua pureza, jamais obtendo um contato entre culturas em que preserve sua autenticidade.

A visão preconceituosa se fará mais nítida, ainda, quando o narrador observa que o progresso avança, derrubando as matas, enquanto o negro permanece à beira do caminho, rogando pragas. Está certo que esta leitura corresponde melhor ao destino do negro na história americana. Mas, para que a situação marginal do negro não fosse vista de forma depreciativa, seria preciso relacioná-la às condições de trabalho, educação e sobrevivência que lhe são permitidas e impostas, num processo histórico que não prevê mecanismos de integração. Assim se justificaria o atraso que parece inerente ao negro.

Ao contrário – avalizando o senso comum – Amado irá associar a cultura do homem nativo e os mitos afro-americanos ao primitivismo – conspurcando este

²⁴ Para Cavalcanti PROENÇA, as elites românticas rejeitam o negro, em favor do indígena, sobretudo em função da sua condição de trabalhador braçal. Para os fidalgos, o trabalho é mais problemático que a raça. Cf. *José de Alencar na literatura brasileira*, p. 49-50.

estado de pureza —, ao creditar aos poderes sobrenaturais de Jeremias a causa de todo o mal, a razão da violência social. O africanismo esmorece, quando o negro passa a ser visto como um boçal vingativo. No intuito de superar uma visão maniqueísta que privilegia as camadas populares com o dom da pureza e da bondade, Amado passa da idealização ao preconceito sem conseguir romper a crosta do personagem estereotipado (penso em *Meu tio o iauaretê*).

Passemos à maravilhosa ventura de amor entre os negros Antônio Vítor e Ivone. Neste episódio, Amado retoma o dilema, tão comum à estética nacional-popular, que consiste em alternar o registro realista do universo ficcional e a idealização dos personagens populares: enquanto a *dureza do real impele à crítica e à narração áspera*, a pureza da relação afetiva conduz ao clima de idílio.²⁵

Em termos românticos, o episódio se presta à idealização de uma existência feliz, que se sustenta na solidez moral e na generosidade afetiva da mulher do povo. A natureza contribui, com sua beleza única, para a sensação de plenitude que exala do casal de amantes, em que pese a *dureza do real*.

Por outro lado, este episódio ilustra o drama do êxodo rural, seguido da escravidão branca²⁶, que impõe ao homem do povo a sina do desterro. Este percurso social por que passa Antônio Vítor impede a constituição da família como célula moral e econômica, deixando no seu rastro as distorções da orfandade, do arrimo e da prostituição.

Antônio Vítor não retorna para realizar o projeto de viver uma existência feliz nos braços de Ivone. Como na história de Damião, passando de trabalhador a

²⁵ Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado*, p. 339.

²⁶ Relação ilegal e impune, em plena vigência do código republicano, com que o patronato rural “escraviza” o trabalhador por meio da coação e da dívida pecuniária.

jagunço o homem popular embrutece, desumaniza-se, desenraiza-se, esquece seus referenciais afetivos.

Na outra ponta da história, Ivone e seu filho sofrem as consequências deste fenômeno: preservada da prostituição, seu destino é a proletarização. Sua fala destaca a falta de alternativas existenciais para a mulher, no contexto da formação social brasileira em que estes fenômenos de desagregação familiar tornaram-se paradigmáticos.

— *Você não vai voltar mais, outro ia me pegar um dia qualquer. É melhor ser mesmo com tu.* (p. 27)

O desenlace deste episódio nos mostra as determinações históricas que impediram a realização amorosa do casal de trabalhadores. Vemos que o episódio serve à denúncia de que o subdesenvolvimento interfere de modo agressivo na organização das classes populares, não só promovendo a exploração de sua força de trabalho, mas impondo soluções que alteram radicalmente seus projetos originais de vida afetiva, social e cultural.

Na ambigüidade da narrativa amadiana, entretanto, a nostalgia do idílio ameniza a dor da perda. Quero dizer que, neste episódio, a ênfase na idealização da vida amorosa acaba por superar o registro realista da circunstância histórica, arrefecendo a intenção de crítica.

Esta despolitização irá acentuar-se, adiante, quando o narrador, numa perspectiva francamente moralista e pouco coerente, acusa Antônio Vítor de se deixar levar pela ambição de riqueza, esquecendo-se dos ideais românticos. Debitado na conta da ambição, num contexto machista e imprevidente, o drama da

migração involuntária pode passar de consequência das determinações históricas a causa inconsequente das distorções que provoca nos sistemas de cultura popular. A tragédia popular brasileira perde, assim, sua conotação política.

Apesar destes desvios ideológicos localizados, nas seqüências iniciais desta narrativa predomina o registro realista. A *dureza do real* impele a uma narrativa que faz do enfoque pessimista uma forma de crítica. Como nos romances sociais dos anos 30, evita-se o final feliz, pontuado pelo fracasso dos planos de ascensão social, resistência cultural e realização amorosa dos personagens negros -- loucos, mortos, desumanizados ou simplesmente submetidos aos abusos de poder do coronelato.

Neste contexto de denúncia política, visando à construção do socialismo, o episódio de Claudionor destoa, abre uma exceção. O personagem negro, de forma pouco esclarecida -- portanto, inverídica e inverossímil -- derrota um coronel no campo viciado das tramóias jurídicas; ou seja, usa as armas do coronelato para subjugar um de seus membros, tornando-se senhor de terras.

Numa perspectiva estética, este episódio importa por mostrar a evolução da visão de mundo na literatura de Amado, na medida em que permite compor um painel mais complexo da distribuição de classes e etnias na formação da sociedade brasileira, numa louvável superação de uma visão esquemática e maniqueísta do conflito social. Entretanto, a ascensão de Claudionor relativiza a radicalidade dos processos de exclusão social, exposta de forma contundente no episódio em que conflitam o coronel Horácio e os "negros" Altino, Orlando e Zacarias, alterando a perspectiva ideológica de sua literatura; e, assim, pode servir de álibi para a arbitrariedade do coronelato, mostrando a confiança do narrador num sistema

liberal brasileiro em que há oportunidades iguais para todos, ou melhor, para os mais competentes em astúcia e valentia, fossem brancos ou negros.

Ainda que pesem no cômputo ideológico da narrativa, todos estes desvios e ambigüidades não bastam para decretar o *enfraquecimento doutrinário* do romance *Terras do sem fim*. Nos seus episódios iniciais, a narrativa não deixa dúvida quanto à intenção de denúncia do lugar marginal ou subalterno que o negro ocupa – enquanto gênero, não como indivíduo – na hierarquia da sociedade que se inaugura. Conforme proposto em prefácio, Amado retorna ao tema da violência entre classes, que abordara em *Cacau*, mantendo-se fiel aos princípios do realismo socialista. O sentimento trágico da existência está presente na ausência de solução política para a circunstância do indivíduo marginalizado na sociedade de classes.

No final do primeiro capítulo, o comandante deste alegórico navio resume a leitura que o autor deseja passar do conflito entre capital e trabalho, postos pela ação dramática. Para este personagem, arrasado pelo ceticismo, não há diferença entre o pré-capitalismo que rege as relações de trabalho nas matas de cacau, em plena vigência do código civil republicano, e a escravidão oficialmente abolida. Ao passar de escravo a assalariado, a situação do negro não sofreu alterações.

A mensagem positiva recupera seu vigor na reação do imediato do navio às palavras sentidas, descrentes, porém didáticas de seu comandante, cujo gesto derradeiro e mudo de olhar o mar, a noite imensa, o céu de estrela (p. 49) representa a existência, neste momento solene da narrativa, de um horizonte de esperanças.

Portanto, as seqüências iniciais de *Terras do sem fim* correspondem ao ideário do realismo socialista. Mais que isto, estamos diante de uma literatura não

apenas revolucionária, mas de alto nível de literariedade, cujo tratamento estético e ideológico ultrapassa as determinações do gênero e o adapta à realidade brasileira.

QUANDO A POLITIZAÇÃO CEDE AO PITORESCO

Quando se encerra a leitura de *Terras do sem fim* tem-se a ligeira impressão de que o autor nos ludibriou; porque principiamos a leitura de um romance social, rigoroso na denúncia das relações de trabalho na zona cacaueteira da Bahia, e terminamos numa saga de conquista da terra por uma elite pioneira e brava, como etapa necessária à implantação de uma ordem liberal e capitalista. Além disto, temos a leve sensação de que saímos de uma literatura cuja linguagem renovava a linhagem do regionalismo brasileiro para cair numa literatura cuja linguagem se desgasta em processos convencionais do estilo realista. À mudança de perspectiva ideológica corresponde o afastamento do narrador dos fatos narrados; assumindo um ponto de vista onisciente, marcado pelo tom de "neutralidade" na referência aos conflitos sociais, como se a objetividade realista falasse por si mesma, o narrador estabiliza a voltagem estética de uma narrativa de múltiplos focos.

Como não há neutralidade absoluta, as seqüências finais de *Terras do sem fim* se iniciam com a entrada em cena de personagens da pequena burguesia de Tabocas e Ilhéus -- comerciantes, funcionários públicos, profissionais liberais²⁷ -- cuja ótica despolitizada passa a comandar o tratamento dos fatos narrados. Do

²⁷ Estas transformações podem ser melhor localizadas a partir do 6º segmento, capítulo 3º, de *Terras do sem fim*.

ponto de vista desta classe, a luta pela terra passa a ser tratada como um espetáculo de surpresas e emoções, cujos lances de amor e morte são repassados ao leitor com a carga emocional de um entretenimento. Optando por este novo gênero, o narrador faz avançar a dimensão épica da narrativa, cujo foco concentra-se nas ações de conquista, engalanadas, para maior deleite de seu leitor, de conquistas amorosas.

Conseqüentemente, o conflito que tratava das relações de trabalho, contando com personagens potenciais como o justiceiro Fernando e o vingativo pai de Joaquim, deixa de interessar ao narrador. Os personagens populares saem de cena. A morte de Jeremias e a loucura de Damião, marcando o final das primeiras seqüências da narrativa, indicam o fim de uma literatura de mensagem, que, por indicação da estética partidária, pretendia denunciar o lugar marginal do negro no tecido social. Afastados da história pelo poder da narrativa, negros e trabalhadores voltam a merecer uma visão exótica da sua circunstância.

Assim acontece com Antônio Vitor. Único dos virtuais protagonistas a permanecer em cena, Antônio Vitor não traz para as seqüências finais da narrativa sua problemática original. Como personagem, perde sua dimensão humana para assumir os traços de um tipo social – o jagunço. O discurso narrativo não contempla seu ponto de vista. O violento processo de transformação em jagunço, a que foi submetido, não é mais motivo de indagação. Torna-se um personagem pitoresco, que compõe o cenário das ações sem colocar o seu drama em cena.

Seu casamento com a negra Raimunda, através do apadrinhamento, nada mais representa que um ato de consolidação da ordem, pela formação de uma base hereditária de vassalos para o clã dos Badaró. Com o arrefecimento da

partidarização, estamos longe da construção de um casal alegórico, que estimule a redenção da raça e da classe oprimidas – instrumento do realismo socialista. Da mesma forma, nas seqüências finais de *Terras do sem fim* não se percebe nenhum herói positivo, que, tendo uma trajetória vitoriosa ou não, defenda a *apaixonada crença na superação da adversidade*. Por outro lado, o *impulso utópico* nem sempre leva o narrador a *cobrir a situação retratada com o véu da esperança revolucionária*.²⁸

Há uma frase da narrativa – voltada para a ação dramática ou para a metalinguagem – que nos fala, exatamente, desta mudança de tratamento da matéria narrada, que se observa nas seqüências finais de *Terras do sem fim*:

Mas o som da cavalcada, que trota na estrada, cala a voz do músico.
(p. 226)

Enquanto metáforas, a voz do músico – cujas canções falavam de *servidão* e *amor impossível* – representa o discurso que tematiza a problemática política e existencial do migrante; o som da cavalcada representa o discurso épico, voltado para a narrativa de façanhas, que virá calar as outras vozes da narrativa. Outras cantigas passam a ser ouvidas pelos caminhos, já então falando de uma *história de espantar*.

Desta nova ótica, que desconhece a problemática daqueles que participam da luta como instrumento, a questão da violência perde seu significado político (pelo menos, de política revolucionária, como denúncia da luta de classes). Cabe à

²⁸ Para Assis DUARTE, observa-se, neste romance, a *tenção* entre dois registros: enquanto a *dureza do real* impele à crítica e à *narração áspera*, o *impulso utópico* leva o narrador a *cobrir a situação retratada com o véu da esperança revolucionária* e da *apaixonada crença na superação da adversidade*. Cf. Jorge Amado: *romance em tempo de utopia*, p. 339

violência literária *espantar* o leitor pelo seu alto grau de crueldade e gratuidade. A violência intensa e disseminada, como cantam as cantigas, sem distinguir mandantes e mandados, é o espetáculo.

Este tratamento "apolítico" do tema da violência, entretanto, ganha outro significado se atentarmos para sua causa "sobrenatural". Segundo a credence popular, que produz a lenda e ofusca a história, endossada pela ficção, a violência resulta de uma maldição proferida pelo negro Jeremias, no ato da sua morte:

*Gritou mais uma vez, era uma praga ardente:
 — Cada filho vai plantar seu cacauzeiro em riba do sangue do pai... (p. 130)*

Ao dramatizar a violência, a intenção do narrador é homenagear, com exclusividade, o sacrifício heróico e bravo dos coronéis, cuja morte selará o título de propriedade a ser entregue ao herdeiro do clã vitorioso — intenção que esclarece o subtítulo deste romance fundacional *terra adubada com sangue*. Ao mitificar a violência — *foi coisa de feiticeiro* (p. 233) —, o narrador permite uma leitura do processo histórico que a justifica, como fato de um passado mágico, sublime, ahistórico, inexorável e, enfim, necessário. O mito serve à consolidação de uma nova raça — dos conquistadores — que o narrador passa a celebrar.

No plano da história, os agentes políticos-econômicos da violência contam com este álibi: sucumbem, frente a determinações sinistras deste poder de maldizer que os negros detêm. Livres de culpa, apropriam-se desta mitologia como base de sua história.

Na história desta conquista, portanto, os negros atuam neste nível de mito. Seu sangue — como o sangue do touros, empregado na construção da Cidadela La

Ferrière – contribui para argamassa de uma civilização e de uma cultura da qual se encontram historicamente excluídos (ainda que economicamente ativos). Enquanto figuras do folclore nacional, não mais serão vistos como vítimas da violência do processo, nas seqüências finais desta narrativa. A lenda ofusca a história e, endossada pela literatura, transforma-se em ideologia.

Estas mudanças ideológicas encontram correspondência na fixação do foco narrativo sobre os *coronelões* ou *espoliadores* – como disse Antonio Candido – Sinhô, Horácio e o postulante Virgílio, personagens que terão direito a voz, além de contarem com a simpatia inegável do narrador, nas seqüências finais da narrativa.

Ainda nas seqüências iniciais, quando a crítica ao coronelato é mais ativa, alguns personagens cuidam de construir uma imagem positiva de Sinhô, justificando seus desmandos. Para Teresa, *Sinhô estava indeciso naquela tarde, só mandou os homens porque Juca forcara.* (p. 87) Até mesmo Damião, no mais profundo de suas indagações, ressalta que se trata de um *homem direito.* (p. 85)

Ao personagem Sinhô Badaró o narrador atribui certa sensibilidade para as artes, manifesta pela fruição de um quadro azul onde a imagem de uma *moça européia*, altamente simbólica, dança, representando uma civilização superior num tempo de paz; a Sinhô o narrador empresta princípios morais e religiosos – ainda que sua leitura da Bíblia, compreendida como livro de revelação de sucessos futuros, seja absolutamente pragmática, relacionada a seus planos imediatos de poder.

O discurso indireto livre é o instrumento verbal com que Amado penetra na humanidade de Sinhô, realçada pelo contraste com a rusticidade de Juca, dando-lhe expressão política e individual. Assumindo o discurso, Sinhô Badaró absolve-se

de toda culpa quanto à violência do processo civilizatório, que o impede, metaforicamente, de dançar num quadro azul. Esta violência é dada como uma etapa provisória, inevitável, porém involuntária, e certamente será superada quando da definição das propriedades. Assim pensa Badaró:

Não é tempo para dança, moça, mas eu não tenho culpa, não. (p. 229)

A consciência do personagem sequer reconhece a arbitrariedade que justifica suas decisões sobre a luta.

*A culpa era de Horácio... Por que se metia em terras que não eram suas, só podiam ser dos Badarós, ninguém pensaria em disputar com eles?... (p. 225).*²⁹

Nestes momentos de autocompaixão, o personagem conta com a complacência do narrador, mais solene que irônico no registro de seus pensamentos íntimos e sinceros.

De Horácio, pode-se dizer que o narrador se esforça para sobrepor dignidade às atrocidades que pratica. O tratamento dado a este personagem, eleito para vencer (sua vitória, ou a de Badaró, não significam mudança política) seguirá mais o rumo da mitificação que da humanização.

Como um super-homem, Horácio derrubou a mata e sobreviveu à febre, dominando a natureza. Sua terra, *adubada com sangue* revela-se generosa,

²⁹ Horácio não é um membro nato das oligarquias rurais; vive um processo de ascensão social; no tempo presente da narrativa, entretanto, seu poder já está estabelecido, tendo pouca importância a sua origem.

pródiga, fantástica. O autor concede-lhe ainda o direito de lavar a honra com sangue, confirmando os códigos vigentes, ao vingar-se de Virgílio.

No desfecho da narrativa, o empenho mitificador chega a ser paradoxal (em nada lembrando a glória de Joca Ramiro): o coronel, sabidamente culpado, intransigente e abusivo, enfrenta a cena do júri e submete a justiça a seu poder pessoal; ainda assim, sua figura é sacralizada – do ponto de vista de um inocente menino que *anos depois iria escrever as histórias dessa terra*. (p. 291)

(...) de todos os cantos da sala se podia ver a figura gigantesca do coronel, as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos fitos no juiz. O menino se levantava para vê-lo melhor e o encontrou soberbo, jamais o esqueceria. (p. 282)

A impressão infantil permanece no escritor maduro. O poder dos coronéis excede a razão humana, favorecendo a arbitrariedade, a transgressividade, a prevaricação, sem merecer qualquer censura; ao contrário, a conclusão do narrador, ao avaliar moralmente os coronéis do cacau, é surpreendente por sua benevolência comprometedora:

É curioso como vocês podem fazer tanta desgraça e, apesar disso, serem homens bons... (p. 292)

Neste clima de impunidade, a narrativa se fecha com Horácio ao lado do Bispo – numa alegoria que remete ao poder medieval do feudo e da igreja –, ostentando *um sorriso cheio de doçura e de satisfação* (p. 298). Como não há ironia, acredita-se na sinceridade do emissor.

Esta simpatia explícita do narrador pelos potenciais vilões da narrativa, transformados em heróis da conquista, permite-nos compreender melhor o fenômeno que Antonio Candido denominou *isenção artística* e que se justificaria por representar um amadurecimento da produção literária de Amado, no sentido de alcançar uma dimensão mais universal no trato dos personagens. Se Amado pretendia, com esta isenção, fugir ao estereótipo e apresentar uma visão humanitária e complexa do indivíduo no interior da classe dominante, conseguiu, sem dúvida, assumir uma posição de indiferença em relação à *dureza do real*, correndo o risco de confundir a intenção de crítica com a defesa de uma posição simpática à dominação do coronelato. Assim sendo, sua simpatia, que seria apenas de fundo psicológico, revela-se complacente com os abusos do poder.

Não se trata de exigir fidelidade ao realismo socialista; suponho que o momento histórico de hegemonia integralista desestimele manifestações de otimismo revolucionário.³⁰ Devo também considerar que, afastando-se da temática social, a narrativa de Amado perdeu o vigor crítico sem obter o aprofundamento da individualidade a que se propunha³¹, principalmente quando, ao malogro dos projetos populares, o narrador sobrepõe o otimismo liberal, buscando heróis em outra classe.

* * * * *

³⁰. Observa Roberto Gonzáles ECHEVARRÍA que o malogro dos movimentos de deposição de Machado — *el tirano cayó y los cambios no se produjeron* — inviabilizou o otimismo revolucionário, que marcara a produção de vanguarda dos anos 20, na literatura cubana dos anos 30. Cf. *Lo cubano en Paradiso*, p. 32-33.

³¹. Exemplo desta renovação do romance social pelo aprofundamento psicológico, nos limites entre o enfoque regional e o universal, temos em *Angústia*, de Graciliano RAMOS.

O estudo das relações afetivas, no romance *Terras do sem fim*, revela-nos não somente a extensão do domínio abusivo dos coronéis para este campo da vida social, o que já é sabido; mas, sobretudo, a forma simpática com que o narrador trata a relação de posse que aqueles mantêm com as mulheres – objetos que são de conquista enquanto símbolos de poder.

Se, nas seqüências iniciais da narrativa, a relação sexual entre classes apenas confirma mecanismos de dominação – que estão expressos na máxima popular — *Negro tem filha é mesmo pra cama de branco...* (p. 138) –, nas seqüências finais o narrador ameniza a violência desta relação, dando à mulher o tratamento conveniente à satisfação do machismo – na forma da prostituta, da amante ou de qualquer mulher. Na esfera conjugal, esposas não estão isentas da dominação absoluta – que se estende ao direito de vida e morte.

A intenção de denúncia de um poder aviltante, nas seqüências iniciais, leva Amado ao exagero de imaginar a cena (de duvidoso gosto e efeito crítico) em que a viúva do trabalhador é possuída pelo coronel na noite mesma do velório, *na cama que ainda tava quente do corpo do marido*. (p. 139)

Duas personagens cumprem papéis femininos, evidenciando a submissão consentida da fêmea frente ao macho, na ótica do narrador.

Margot perfaz o mito da prostituta feliz – que irá ter grande destaque na literatura de Amado.³² Na sua história, a prostituição não é o *resultado natural do sistema capitalista decadente*³³ – segundo orientação do realismo socialista –, de

³². *Nada poderia estar mais distante dos horrores da prostituição do que a ficção da prostituta feliz*. Cf. Robert DARNTON, *Inferno da Biblioteca Nacional em Paris*, p. 5-6.

³³. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, p. 22.

que Amado serviu-se em defesa da moral de Lindinalva. Margot – como Glória, em *Gabriela* – não tem defesa para o seu comportamento fácil e disponível, se não o fato de ser tocada por um temperamento lascivo, que absolve o homem de toda culpa, ao mesmo tempo em que dá curso a suas fantasias. Sua participação nos triângulos amorosos presta-se à pilhéria, que entretém o leitor menos crítico, assim como serve de estímulo às liberalidades sem constrangimento, a que julgam ter direito os homens do sertão baiano. Deste ponto de vista, a prostituição parece mais uma solução do que um problema a ser denunciado pelo narrador. A violência, de que é vítima, é enquadrada no tópico das amoralidades modernas – que permite a glamurização dos coronéis num contexto de leitores machistas.

É a história de Ester – personagem mais complexa, que merece um tratamento individualizado – que melhor nos revela uma visão da mulher capaz de enfurecer a liga feminina pelo seu traço de submissão e dependência. Nas seqüências iniciais da narrativa, a personagem se posiciona como antagonista, no campo político e comportamental, do marido. Trata-se de uma personagem dissidente, estranha ao meio; dotada de senso de justiça e civilidade, Ester subverte a lógica do coronelato.

Por outro lado, seu temperamento romântico, educado, sensível contrasta com o modo embrutecido em que se dão as relações humanas, na zona do cacau. Sua fragilidade e impotência denunciam a violência do macho, sua mentalidade dominadora e mercantilista, de quem mais amava, *doce e voluptuosamente*, os frutos do cacaueiro que a jovem esposa. Com Horácio, Ester acostumou-se a um amor que se manifesta sempre como posse física e afirmação sexual.

Através do discurso indireto livre, o narrador nos fala da perspectiva do oprimido para que o leitor tome consciência da opressão -- circunstância que tem, como símile, a imagem da rã na boca de uma cobra, que a traumatiza por estar ligada à violência sexual de sua noite de núpcias.

Era tudo dele e Ester pensava consigo mesma que (...) nunca se entregara, fora sempre tomada como um objeto ou um animal. (p. 64)

Nesta circunstância, sua paixão por Virgílio -- que torna Horácio ridículo -- tem um sentido libertador. Ocorre de a personagem assumir, inclusive, sua sexualidade, trocando a *angústia* pelo prazer -- numa passagem de alta densidade e ousadia literária para a moral dos anos 40. As emoções despertadas falam tanto ao coração quanto ao sexo -- numa evidente defesa do direito ao desejo e à satisfação da carne.

As seqüências finais de *Terras do sem fim* nos reservam esta surpresa: a paixão libertadora irá passar ao rol dos amores baratos, no melhor estilo dos romances de folhetim. O amor sublime passa a ser tratado como um adultério frenético, mórbido, clandestino, num clima de permissividade e transgressão que sempre excita o leitor. A vulgarização dos afetos se completa com o tratamento melodramático dos sentimentos, com o apelo malicioso à sensualidade, com a banalidade das juras de amor, o artificialismo dos lances de sedução e o paroxismo do prazer em que *eros* e *tánatos* se encontram, fazendo do drama do adultério e da dor da traição motivo de pilhéria.

___ *Vou contigo, meu amor, para onde tu quiseres...*

*Completo morrendo nos braços dele:
 — Até para a morte ... (p. 196)*

No relacionamento com Virgílio, Ester retorna à posição de fêmea submissa, disponível e insaciável para deleite do macho. No papel de escrava do desejo, reeduca-se para melhor servi-lo — *a carne dela despertada em sensualidade, se educando nos requintes que ele aprendera com Margot.* (p. 235)

À submissão e à vulgarização acrescenta-se a alienação: a personagem não tem nenhum projeto de transformação individual, familiar, social; seu único objetivo é criar condições para a continuidade do adultério. Na visão do narrador, a única ambição da mulher, ao libertar-se sexualmente, é tornar-se objeto de prazer. Dominada pelos jogos do amor, o mundo não lhe interessa:

O sonho vinha chegando, (...) o corpo cansado da violência da posse recém-terminada. Virgílio tentou conversar (...). Ester respondia por monossílabos, terminou por virar de barriga para baixo no colchão, o rosto escondido no travesseiro. (p. 246)

Qualquer individualidade submerge ante esta razão de viver exclusivamente para o outro.

Se existe pornografia em *Terras do sem fim*, ela está no episódio do primeiro encontro entre Virgílio e Ester, ele indo encontrar *nuinho* sob a capa o corpo de Ester. A cena se volta para a excitação dos sentidos; a ênfase na carência e na impulsividade sexual da mulher proibida incita a uma noção pervertida da emoção erótica. Qualquer intenção de lutar pela emancipação da mulher se perde no

tratamento sexista, machista e elitista de uma trama que se destina a provocar, em seu momento de clímax, na escuridão de uma noite de luar, a *titilação do leitor*.³⁴

Não se trata da pornografia como exercício do livre-pensamento³⁵, que desperta o espírito para o princípio do prazer, permitindo à mulher recusar-se a um papel social que exige, para seu controle e disciplina, a interdição da libido.³⁶ Ao contrário: considerando-se que o civilizado Virgílio -- herói e vilão da narrativa, personagem que explica o seu projeto -- tem cumprido todos os ritos de passagem do coronelato -- num processo naturalista que reitera a influência decisiva do meio sobre o indivíduo, o triângulo amoroso perde qualquer significado político.

Não bastasse esta vulgarização, em atenção à moral *tolstiana* -- pouco revolucionária em questões femininas³⁷ -- Amado pune com a morte a esposa libertária, culpada por um amor *doentio*.³⁸ A intenção de propor a morte como punição pelo atentado contra a moralidade dos códigos sociais é confirmada na fala de Maneca Dantas:

E a pobre da comadre pagou com juros morrendo daquela maneira...
(p. 299)

Transformada de dissidente da burguesia em burguesa decadente, no clima de moralidade dos anos 40 (maldita pela sociedade, como a mulher desquitada na

³⁴ Walnice GALVÃO, *Amado: respeitoso, respeitável*, p. 18.

³⁵ A pornografia, observa Robert DARNTON, relaciona-se à filosofia. O sexo não é só fonte de prazer mas de conhecimento moral, ontológico ou metafísico. A pornografia do século XVIII usava o sexo para exprimir as idéias-chave do Iluminismo: natureza, felicidade, liberdade, igualdade. (...) *No estado de natureza, todos os homens são iguais; (...) a pornografia tornava possível pensar a igualdade sexual em desafio aos valores mais fundamentais do Antigo Regime*. Cf. *Inferno da Biblioteca Nacional em Paris*, p. 5-6.

³⁶ Segundo Robert DARNTON, é através da liberação sexual que a mulher do Iluminismo, materialista e atêica, pode recusar o papel de mãe. Cf. *Inferno da Biblioteca Nacional em Paris*.

³⁷ O tratamento que Amado dá ao triângulo (...) parece estar de acordo com os fundamentos básicos da moral socialista realista (...), seguindo o modelo de *Anna Karenina*. Cf. Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, p. 23.

³⁸ *Ibidem*, p. 22.

obra de Nelson Rodrigues), a personagem Ester nada mais representa, não lhe cabendo outro destino.

A despolitização das seqüências finais da narrativa explica o tratamento inconseqüente e conservador dado ao drama de Ester. Amado vale-se da moral partidária para aprovar a ordem burguesa, o casamento por conveniência, a abstinência afetiva, condenando a mulher libertária com a infâmia do adultério — sempre simpático ao domínio sexual dos coronéis.

* * * * *

Um crítico moderado como Sérgio Milliet observa — e exalta — que no romance *Terras do sem fim* dá-se um arrefecimento da *intencionalidade ideológica*, se comparado às obras menores subseqüentes *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*, que têm na volta desta intencionalidade seus defeitos.³⁹ Na verdade, o fenômeno de *isenção artística*, que temos observado nas seqüências finais dessa narrativa, aponta para uma total mudança de perspectiva ideológica, com graves conseqüências para sua resolução estética.

A posição descomprometida do narrador frente à opressão feminina ilustra esta mudança de perspectiva ideológica — que não se reduz à contenção do intento crítico, afastando a classe trabalhadora, com sua extensa problemática, do universo ficcional; mas que se estende, para além da constatação neutralizada dos conflitos,

³⁹. Segundo Assis DUARTE, Sérgio Milliet exalta o esvaziamento da *intencionalidade ideológica* em *Terras do sem fim* — defeito das obras menores subseqüentes, *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*; reconhece, contudo, que o romance de hoje exige mensagem antes de mais nada. Cf. Do rodapé à crítica universitária, p. 241.

a um ponto de vista francamente favorável a esta nova ordem, que se funda na opressão das classes e dos indivíduos, cuja instauração monopoliza a narrativa.

O poder arbitrário dos coronéis – correlato da ausência de um Estado de direito – passa a ser visto como um direito natural de conquista, uma vez que resulta da vitória dos mais fortes em força bruta e malícia. Amado aproxima-se, assim, de um evolucionismo superficial aplicado à vida social, atribuindo ares de cientificidade a uma ideologia que justifica a barbárie política.

Nesta nova ordem, a violência não tem mais razões históricas; resulta, espontaneamente, de um estado psicológico coletivo, derivado da ambição de riqueza, que não faz distinção de classe e iguala todos os homens na competição capitalista. Metaforicamente, o visgo do cacau responde pela origem deste estado de espírito belicoso e cumulativo, que desenvolvem todos os que participam deste ciclo econômico.

E eles todos, trabalhadores, jagunços, coronéis, advogados, médicos, comerciantes e exportadores, tinham o visgo do cacau preso na alma, lá dentro, no mais profundo do coração... Não havia educação, cultura e sentimento que lavassem. (p. 248)

Deslocada da história, desvinculada da luta de classes, Amado pratica a antidenúncia que consiste em tornar a violência um fato de cultura, razão por que deve ser aceita como uma fatalidade, num mundo inexoravelmente desigual.

No pequeno capítulo que fecha a narrativa, Amado avança nesta perspectiva ideológica engajada nas teses do coronelato: o progresso não é o socialismo; não

há esperança -- como queriam Gorki, Bakhtin, Lunacharskii⁴⁰ -- nesta nova ordem, estabelecida e inquestionável, que não sinaliza com um projeto de emancipação das classes populares.

Mas há uma alegria incontida dos personagens da classe média, que se explica pela sensação de que o progresso está prestes a chegar, no rastro da modernização reflexa que a riqueza do cacau proporciona. A solução ideológica prevê que a progressiva integração dos marginalizados a uma sociedade, por princípio, posta como de classes, venha a acontecer quando a riqueza fartamente acumulada pela classe dominante vier a transbordar, trazendo fartura para todos. Temos, assim, neste capítulo, um nacionalismo sem socialismo -- uma desconstrução da ideologia de esquerda, na América Latina, composta deste binômio.

Esta mudança de perspectiva ideológica não reflete uma atitude "amadurecida" do autor, que pretende substituir o didatismo explícito por uma compreensão mais complexa da luta do indivíduo no espaço social e das determinações políticas do seu destino; nem significa uma superação da visão maniqueísta das classes, em função do aprofundamento da constituição psicológica dos componentes da classe dominante. Trata-se de abdicar da solução de ruptura como forma de obter justiça social e de passar a ver com bons olhos as promessas de progresso econômico, num sistema liberal, num clima de cordialidade entre as classes.

Nas cenas finais da narrativa, sem sombra de ironia, apesar do bom humor, a religião absolve a Bahia dos crimes passados, reunindo todas as classes numa

⁴⁰ Nelson CERQUEIRA, *A política do Partido Comunista*, pp. 25 e 35.

festa de conagraamento; a natureza colabora, produzindo riquezas com uma presteza nunca vista pela ciência. Somente o Dr. Rui faz algumas insinuações sobre o passado comprometedor do sistema de poder que se institui, turvando o clima de otimismo; mas trata-se de um bêbado, ninguém lhe dá atenção. Nem o narrador. O desenlace, divertido e descompromissado, atesta o *enfraquecimento doutrinário* desta narrativa.⁴¹ Neste romance, a intenção de produzir arte revolucionária cessa quando o narrador troca o enfoque das asperezas da realidade, como forma de denúncia, pela narração de amenidades e façanhas da vida das classes dominantes.

Esta mudança de perspectiva encontrará correspondência em alterações da forma do romance, que fazem esquecer os procedimentos de renovação, presentes nas primeiras seqüências da narrativa. Assim como a renovação das formas expressivas se prende à busca de novos conteúdos, a opção por uma literatura de formas convencionais revela a aceitação do conformismo por ela proposto.

Nas seqüências finais de *Terras do sem fim*, prevalece o *tratamento realista* das cenas, presentificadas de maneira cinematográfica; prevalece a onisciência sobre a visão de dentro; a linearidade sobre a multiplicação dos focos narrativos; o discurso direto sobre o indireto livre. Estas regressões estéticas indicam o ressurgimento de uma concepção tradicional e realista da mimese literária, baseada na crença de que a linguagem pode imitar a vida assim como o espelho que reflete um mundo exterior a ele. Desta concepção resultam as cenas de ação

⁴¹ Entre os anos de 1939 e 1944, os comunistas viveram um momento de arrefecimento de seu "radicalismo" – a princípio, atônitos com o pacto germano-soviético; depois, contidos pelo apoio aos aliados, na guerra contra os nazistas. Neste período, Amado trabalhou no jornal *Meio Dia*, financiado por órgãos nazistas; Graciliano escreveu na revista, *Cultura Política*, do DIP. Somente, no pós-guerra as posições ideológicas voltariam ao confronto radical. Cf. Paulo MERCADANTE, *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*, p. 117-127. Em que pese a prisão de Amado, em 1942, o processo de arrefecimento da *intencionalidade ideológica* pode estar relacionado a este panorama político.

cinematográfica, que pontuam a sequência final da narrativa; os lances de amor e morte, que nos remetem à linguagem épica do **western** norte-americano.

Não se trata de exigir fidelidade ao postulado das vanguardas, em defesa da autonomia da forma; pode-se até dizer que a vontade democrática e justa de produzir uma literatura acessível às massas levou à simplificação das formas expressivas; mas devo considerar, também, que esta regressão significa uma queda da qualidade estética da sua literatura, se considerarmos os postulados de pesquisa e experimentação, defendidos pelo Modernismo brasileiro.

Visto da perspectiva da continuidade, quando os *caminhos trilhados pela novellística amadiana* parecem definidos, *Terras do sem fim* pode ser lido como o romance que, ainda na fase política da literatura de Amado, a estender-se até 1954, com *Subterrâneos da liberdade*, prenuncia uma inversão das expectativas de esquerda quanto ao "amadurecimento" do autor, permitindo antever o mergulho nas águas tranqüilas da literatura de consumo. Contido pelo panfletarismo dos romances subseqüentes *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara vermelha*, esta nova formulação do romance romanesco permanece latente até 1958, quando vem a consolidar-se com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, justamente subtítulo *crônicas de uma cidade do interior*. Acrescido de uma alegre incursão pelo realismo fantástico de gosto humorístico, esta fase se estenderá até 1967 (ano da publicação de *Quarup*), com a consagração de *Dona Flor e seus dois maridos*.⁴²

⁴² Nelson CERQUEIRA considera que todas as realizações literárias de Amado foram orientadas pela estética do PCURSS, via PCB, através de textos doutrinários de Gorki e Zhadov; neste mesmo comprometimento inclui obras de uma primeira fase, marcada pela interpretação pessimista da realidade com o fim de promover denúncias; de uma segunda fase, em que adota uma visão otimista, voltada à exaltação do cotidiano das classes oprimidas; e da terceira fase, em que se dá a travessia rumo à narrativa de costumes. Desde 1956, quando se vê desimpedido da obrigatoriedade do elogio ao sistema socialista e do excesso de confiança no processo revolucionário, até 1974, com *Tereza Batista*, a obra de Amado mantém-se coerente, não se afastando dos 5 princípios estéticos da arte socialista. Cf. *A política do Partido Comunista*, pp. 10 e 41.

Em suas seqüências finais, *Terras do sem fim* antecipa esta produção literária mais amena e comedida na sua *intencionalidade ideológica*, que foge à orientação do realismo socialista e que virá se caracterizar, numa fase *pós-engajada* da obra de Amado, pela *substituição da tonalidade épica e heróica (...) pelo tom picaresco e humorístico*⁴³ — nem sempre dessacralizador, como queriam Bakhtin, Gorki e Zhadov.

Em termos estéticos, *Terras do sem fim* permite antever o desfecho de uma trajetória que se caracteriza pelo retorno a uma proposta literária tradicional: o registro realista da narração, modelo a que melhor se adapta uma literatura que visa ao entretenimento, explorando um veio de alto consumo e sucesso imediato.⁴⁴ Quando os limites entre democratização e massificação não podem mais ser mantidos, a 'estilização' do naturalismo virá definir o novo estilo. O compromisso modernista — experimentação, pesquisa e liberdade de expressão — é confundido com a aceitação de um modelo considerado "atualizado" e "moderno" justamente por reproduzir formas convencionais do romance realista, reaproveitadas pela narrativa audiovisual dos meios de comunicação de massa. Na definição de Walnice Galvão, esta ficção *comandada pelo gosto do mercado (...) está proibida de inovar (...), tem que patinhar no velho discurso realista tão característico dos **best-sellers***.⁴⁵

No momento atual da trajetória de Amado, entretanto, já não existe mais nenhuma intenção de produzir arte revolucionária — ou de difusão de um ideal

⁴³ Eduardo de Assis DUARTE, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, p. 340.

⁴⁴ A mercantilização da obra de Amado, símbolo de bom gosto, sentimento nativista e atualização cultural para uma classe média destituída de hábitos intelectuais, permite que se ponha em dúvida sua efetiva utilização como objeto de leitura.

⁴⁵ Walnice GALVÃO, *Amado: respeitoso, respeitável*, p. 17.

revolucionário – apenas uma narrativa de costumes. A forma encontrada visa a um grande público de pequeno repertório; mostra-se comprometida com a comunicação imediata e com a alienação da mensagem (ou veicula uma mensagem "positiva", fundada na descaracterização dos conflitos); e visa ao sucesso mercadológico.

Nos anos 40, entretanto, Candido não poderia imaginar que o procedimento de isenção artística, que observa em *Terras do sem fim*, fosse um prenúncio do *enfraquecimento doutrinário* que viria dominar sua literatura; não poderia prever que a literatura de Amado fosse desaguar nas águas tranquilas da literatura de consumo, deixando para trás a linhagem do romance social que consolidava com maestria; que Amado fosse fazer sua própria diluição, favorecendo o surgimento, na esteira deste desvio, de uma escola de epígonos (penso, por exemplo, em José Condé, de *Terra de Caruaru*), hábeis na maneira de escrever uma excelente imitação da literatura *costumbrista*; e que o intento modernista de renovação, atualização e democratização da linguagem literária resultasse na vulgarização da forma e na cristalização de processos narrativos de fácil aceitação.

LA CONSAGRACIÓN: UM FENÔMENO DE REGRESSÃO ESTÉTICA

*Dos veces me pidieron que dejara abandonada
en manos más seguras la novela de Carpentier
que llevo en mi mochila. Pero
aunque no pueda leerla todavía va ahí
y cuando abro en el combate la mochila para sacar /municiones
y recargar el magazine
vuelvo a mirar el compás de La consagración
de la primavera
reproducido con autorización de Boosey and Hawkes
vuelvo a sentir cuán grande y hermosa es la vida.*

Jorge Narváez

Desde o final dos anos 40, Alejo Carpentier vem anunciando reiteradas vezes a passagem de uma *ola de nativismo*¹ que motivara o desenvolvimento, na literatura latino-americana, do frutuoso ciclo das *novelas de la tierra*. Inspiradas no naturalismo francês e no realismo espanhol – *en cuanto a "modos de hacer"*² –, estas novelas serviram de modelo para a realização de *Écue-Yamba-Ó*. Ao rejeitar o nativismo literário, que se funda nesta tradição naturalista, Carpentier aponta o surgimento de um novo gênero: o realismo maravilhoso, cuja produtividade, em sua obra, resulta no romance *El reino de este mundo*.

No artigo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, escrito nos anos 60, Carpentier irá recolocar esta questão. A afirmação de ruptura com o romance nativista – *aún vigente en ciertos sectores retardados de la literatura continental* – favorece, agora, o surgimento de outro gênero: o romance urbano, concebido como *gran novela*, na medida em que ultrapassa as limitações do gênero e revela-se capaz de captar a universalidade do homem local, abordando os mais diferentes *contextos* de uma época.³

No artigo *Literatura e subdesenvolvimento*, Antonio Candido irá questionar esta proposta de ruptura de Carpentier, que ultrapassa a autocrítica e sinaliza para a produção literária da América Latina como um todo. Referindo-se ao nativismo brasileiro e continental (sem que esteja se referindo à opção feita por Carpentier), observa:

(...) é preciso matizar juízos drásticos e no fundo justos, como os de Alejo Carpentier no prefácio de *El reyno* (sic) de *este mundo*, onde escreve que o

¹ Irlomar CHIAMPÍ, *O realismo maravilhoso*, p. 39.

² Alejo CARPENTIER, *Prólogo*, in *Écue-Yamba-Ó*, p. 17.

³ Cf. Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana* e Jean-Paul SARTRE, *Pour qui écrit-on*, p. 88.

*nosso romance nativista é uma espécie de literatura oficial dos liceus e não encontra leitores nem mais nos lugares de origem.*⁴

À primeira vista, parece que temos duas posições conflitantes: uma a favor, outra contra o romance nativista. Mas não há controvérsia entre os *juízos drásticos* de Carpentier – *no fundo justos* – e a ressalva feita por Antonio Candido, desde que se faça a necessária distinção entre procedimento estético e intenção ideológica. As declarações, genéricas, precisam ser *matizadas*.

Para Antonio Candido, o romance nativista admite uma sobrevida na linhagem empenhada da literatura no Brasil. A permanência do atraso – diz Antonio Candido – *mantém a dimensão regional como objeto vivo* e justifica a sobrevida do romance nativista, devido aos *ingredientes regionais* que lhe são peculiares.

Ao justificar a sobrevida do nativismo literário, entretanto, Candido não defende a fixação de um modelo; ao contrário, destaca a importância das *transformações* a que foi submetido o gênero, necessárias para que o romance nativista aprofundasse sua abordagem das peculiaridades regionais e locais, atualizando suas formas de expressão.

Tomando Guimarães Rosa e Juan Rulfo como expoentes, Candido detecta, numa terceira fase do romance nativista, uma tendência para o *refinamento técnico* da linguagem e para a *universalidade* temática, enquanto o pitoresco e a denúncia, que marcaram as fases anteriores, tornar-se-iam *elementos recessivos*. Neste sentido, a linhagem regionalista da literatura americana obtém o nível de qualidade estética que, no Brasil, havia obtido o romance urbano.

⁴. Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 162. A declaração de Carpentier não se encontra no Prólogo a *El reino de este mundo* mas em *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 14.

A *dimensão regional* continua presente nesta literatura que trabalha a desconstrução do gênero, *embora sem qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito de uma equivocada consciência nacional*. Mas o interesse nativista não determina a retomada do registro realista, próprio de um *naturalismo acadêmico*, *que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo*. Ao contrário, esta fase de *alta consciência técnica* caracteriza-se pela ruptura com o modelo. O caminho para a transformação do romance nativista, superando a influência *retardada* do naturalismo francês que, um dia, tivera *sentido criador*, está na adoção de *técnicas antinaturalista, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse*.

Para Antonio Candido, a superação das modalidades anteriores do romance nativista é demonstração de amadurecimento de uma literatura que sabe renovar suas soluções estéticas sem alienar-se do contexto histórico, num processo de *causalidade interna*.

Da mesma forma, a proposta de ruptura com o romance nativista, apresentada por Alejo Carpentier, se bem compreendida, fala-nos de *transformações* a serem operadas na trajetória da literatura americana, que impliquem a renovação de suas formas expressivas, de seus procedimentos de criação e, conseqüentemente, de sua visão do mundo americano. Sua proposta de ruptura com o nativismo literário — tido como exemplo de uma autêntica literatura americana — tem como objeto o modelo naturalista, que, em grande escala, revelou-se ineficaz no intuito de captar *lo verdadero, lo universal*⁵ da realidade sincrética e peculiar de Cuba. Estas transformações significariam, portanto, um

⁵ Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 11.

fenômeno de amadurecimento da consciência crítica de nossos escritores, no campo estético e ideológico.

Trata-se, portanto, de uma ruptura com um procedimento estético, proposto pela tradição nativista, que sustenta uma falácia ideológica; trata-se de buscar um novo método – ou *modos de hacer* – que se revele eficaz no intuito de captar a diferença americana, no que esta apresenta de específico ou semelhante em relação a outros contextos culturais. A intenção nativista, contudo, permanece – recorde-se o contentamento de Carpentier, no Prólogo a *El reino*, com o caráter nativista da pintura de Wilfredo Lam, associado ao fato de ser uma obra que dialoga com as estéticas modernas.

Num exercício de crítica e autocrítica, a propósito da genealogia de *Écue-Yamba-Ó*, Carpentier irá reiterar a necessidade de ruptura com o nativismo, cuja debilidade responde pela baixa qualidade estética de seu romance de aprendizagem. Carpentier refere-se à limitação do método de observação e vivência, preconizado por Zola, que, com seu descritismo de ambientes e paisagens, resolve o compromisso nativista com a construção de um quadro de traços rústicos e pitorescos da realidade americana. Para Carpentier, era preciso superar este naturalismo acadêmico – como ocorre, segundo Antonio Candido, na terceira fase do romance regionalista brasileiro – para que a literatura americana traduza a verdade de uma realidade, substituindo o típico pelo arquetípico.

É neste sentido que Carpentier aprova a influência tardia do surrealismo francês sobre jovens artistas latino-americanos, nos anos 40. Em que pese a polêmica em torno de sua rejeição à influência surrealista, a técnica surrealista – *espejismos, magias y estrategias* – representa a possibilidade de romper com o

*rebasado 'nativismo' latinoamericano de los años 20-40, con sus fiestas típicas demasiado típicas.*⁶

Trocando o registro realista pelo *refinamento técnico* – o que implica a adoção de *técnicas antinaturalistas* –, pode o romance americano revelar aspectos inusitados e originais da realidade local, que uma literatura voltada para a documentação do seu caráter pitoresco não conseguira revelar.

De modo assistemático, Carpentier distingue a observação superficial, cujo descritivismo se baseia na conjunção de traços estereotipados da realidade local, de um processo mais intenso de observação, que implica maior tempo de vivência e maior extensão do conhecimento.

*En cuanto a mí, creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación.*⁷

Portanto, a técnica empregada nos procedimentos de criação encontra seu mérito em permitir uma representação autêntica dos contextos locais. Neste caso, até mesmo a observação pode ser recuperada.

Para Carpentier, o surrealismo – assim como o barroco – contribui para esta representação da realidade americana, que supera a observação distanciada, a documentação das aparências, o descritivismo de superfície. São linguagens que atualizam a leitura do mundo americano – objetivo maior de uma literatura empenhada. Mas o bom uso das técnicas surrealistas, no sentido de captar o que

⁶. Alejo CARPENTIER, Prólogo a la edición cubana, in *El reino de este mundo*, p. 16-17.

⁷. Idem, Problemática de la actual novela latinoamericana, p. 11.

considera essencial à realidade americana -- sua dimensão maravilhosa -- está condicionado à *capacidad de entendimiento otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos de nuestro mundo americano*.⁸

O romance nativista não conhece uma sobrevida na trajetória literária de Carpentier. Mas o nativismo ideológico persiste, latente ou oculto, no ciclo americano da sua literatura. O descritivismo telúrico da *virgindad del paisaje*, junto à presença fantástica do índio e do negro -- marcas do nativismo literário -- permanecem como ingredientes de uma literatura que se funda no resgate do nosso *caudal de mitologías*⁹ (penso no americanismo de *Los pasos perdidos*). De fato, o sentimento nativista não poderia estar ausente de uma literatura que se propunha ter América com tema centralizador.

O que se observa, entretanto, na leitura de *La consagración de la primavera*, é o ressurgir de uma *ola de nativismo*, que se evidencia no intuito de resgatar traços de natureza e cultura locais com que compor uma identidade autenticamente americana. No correr da narrativa, este entusiasmo cultural será acrescido de um entusiasmo político. Ao contrário de alguns escritores nativistas mais ingênuos, Carpentier tem consciência -- e confiança no processo revolucionário -- de que a afirmação de uma autêntica cultura americana, de base popular, requer a participação desta classe nos lucros do sistema econômico¹⁰, feito que só seria possível através de uma ruptura radical com a hegemonia das elites *criollas*, que reverterse as hierarquias de poder. Assim colocada, a causa nativista afasta-se de

⁸ Alejo CARPENTIER, Prólogo a la edición cubana, in *El reino de este mundo*, p. 16-17.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰ Segundo CARPENTIER, as teorias integracionistas, em Cuba, fundamentam-se no pensamento de José Martí.

uma acepção populista – que aposta na conciliação interna como solução para a crise da nacionalidade. Retornando a Antonio Candido, posso dizer que a permanência do subdesenvolvimento, em Cuba, assim como a expectativa de superação do atraso, advinda com o processo revolucionário, explicam e justificam o ressurgir do sentimento nativista, a que se acrescenta a utopia socialista, como formulações ideológicas que embasam a narrativa de *La consagración de la primavera*.

Ao tratar destas questões de ordem política e cultural, Carpentier irá destacar a presença do negro no processo histórico cubano – tópico que atende a um dos objetivos deste estudo. Neste sentido, diz o protagonista narrador, avaliando os méritos da revolução:

*Y me parecía que esto sólo hubiese merecido el esfuerzo de una revolución, puesto que el negro, a pesar de sus muchas miserias y humillaciones, había enriquecido nuestra tradición con su creadora presencia, contribuyendo poderosamente a darnos una fisionomía propia. Jamás este país podría avanzar al ritmo de la época, si seguía arrastrando el peso muerto de un enorme caudal de energía inutilizada. Era tiempo ya de que nuestros burgueses pagaran una larga deuda pendiente con los nietos de quienes habían cimentado su fortuna bajo la tralla de los mayores...*¹¹

Nas palavras do protagonista, Carpentier define o lugar fundador do negro no processo de constituição de um fundo de cultura autêntica com que forjar uma identidade nacional; ao mesmo tempo, indica o lugar do negro como agente de um processo revolucionário que, pela primeira vez, visa integrá-lo à riqueza produzida.

¹¹ Alejo CARPENTIER, *La consagración de la primavera*, p. 528. Todas as demais citações desta obra terão a indicação da página entre parênteses, no corpo do trabalho.

No campo da literatura política, nacionalismo e socialismo despontam como solução para as reivindicações históricas do nativismo afro-americano.

Estas motivações ideológicas trazem para a narrativa soluções estéticas convencionais, consagradas pela literatura dos anos 30 e 40: a intenção nativista promoverá a retomada de procedimentos que caracterizaram o *naturalismo acadêmico* das *novelas de la tierra* – a observação, o descritivismo, a documentação e o registro realista dos fatos narrados – dados por Carpentier, desde a autocrítica de *Écue-Yamba-Ó*, como pouco eficazes; o realismo socialista – mais presente em *La consagración* do que estivera em *Écue-Yamba-Ó* – será a fórmula encontrada para adequar a narrativa ao intuito de promoção do ideário marxista e de louvor à prática revolucionária cubana.

Não se trata, contudo, de um simples fenômeno de regressão estética. O nativismo naturalista e o realismo socialista têm funções específicas na economia interna deste grande romance, que não se define por um modelo específico. Posso dizer que estas tendências não constituem uma *tendência impositiva* na concepção estética de *La consagración*, ainda que, enquanto ideologias, constituam requisitos de uma convicta e revolucionária consciência nacional. Observa-se, na realização de *La consagración de la primavera*, que o tratamento convencional da narrativa mescla-se a procedimentos do romance moderno, que implicam o uso de *técnicas antinaturalistas*, como a clivagem do foco narrativo e o monólogo interior, evidenciando maior atenção ao *refinamento estético* que à comunicação ideológica.

Neste capítulo sobre a situação e o lugar do negro no processo histórico americano, esta questão complementar merece ser contemplada. Será preciso examinar em que medida o romance revolucionário dos anos 70 recupera a tradição

ao mesmo tempo em que dialoga com a modernidade, obtendo um efetivo *aprimoramento* da linguagem literária. Neste caso, a idéia revolucionária encontraria a forma revolucionária.

DANÇAR, COMER, CASAR: O ROMANCE COMO REPRESENTAÇÃO

O estudo do romance *La consagración de la primavera* nos leva a lidar, inicialmente, com a maior complexidade de sua estrutura. Comparado a *Jubiabá*, *Mar morto*, *Écue-Yamba-Ó* ou *Terras do sem fim*, cujas narrativas apresentam o ponto de vista fixo de um narrador onisciente, que analisa uma dada realidade com pressuposta objetividade, *La consagración* apresenta dois personagens que se alternam como narradores, recorrendo, ambos, à subjetividade do discurso em 1ª pessoa, na forma do monólogo interior. Temos, portanto, duas óticas distintas e individualizadas; e dois discursos, que privilegiam o universo do emissor. Trata-se de uma narrativa intimista, que tem como *realidade criadora* a problemática individual de cada protagonista; melhor dizendo, cada narrador traz para o discurso narrativo sua consciência em crise, que se torna a matéria da própria narrativa. Estes procedimentos da modernidade literária contribuem, certamente, para a desconstrução do gênero – podemos pensar em romance de tempo psicológico –, embora não representem, por si, garantia de excelência literária.

Neste grande romance, entretanto, a problemática dos personagens não é trabalhada apenas introspectivamente; ao contrário, numa perspectiva existencialista, a crise do indivíduo sempre está relacionada a fatores que se

encontram no curso da história. Vera lamenta uma destinação infeliz, que a persegue desde a infância: fugir das lutas políticas, que transformam sua existência numa permanente migração. Enrique vive a ambigüidade do temperamento romântico, dividido entre sua origem burguesa, com as facilidades que implica, e um acirrado senso de justiça social.

Neste sentido, o foco narrativo tanto cobre a história universal quanto os dramas de consciência dos personagens nela inseridos. No discurso do protagonista, a crise individual constitui uma temática – *tengo ganas de hablar, de repasar mentalmente las peripecias de una aventura interior que me tuvo, durante largos años, viviendo en angustioso clima de dilemas* (p. 52) – que alterna com a narrativa de fatos históricos ficcionalizados.

O romance apresenta, então, dois níveis: um psicológico, biográfico, interior; outro histórico, coletivo, social. A explicação para esta dualidade pode ser encontrada no artigo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, em que Carpentier endossa o conceito de romance como instrumento de indagação e conhecimento do homem e de sua época; mas considera necessário romper com a tradição do romance psicológico, próprio de uma civilização européia em decadência. Na sua perspectiva, politicamente motivada, a literatura da América Latina deve empenhar-se na investigação de sua identidade; mas, considera preciso evitar que a construção de estereótipos nacionais venha sobrepor-se ao enquadramento da dimensão universal do personagem, no seu lugar e seu tempo.

Focalizar a problemática do indivíduo no curso da história, politizando a circunstância existencial, permite romper com a alienação do romance psicológico sem descartar a dimensão universal do personagem. Neste romance, o homem se

define pela sua ação na sociedade. Seguindo numa linha de orientação sartreana, esta abertura para a vida social permite à narrativa de *La consagración* incursionar pelos vários *contextos* – adaptativos, associativos, ideológicos – que irão definir o novo homem americano. O romance psicológico não descarta, portanto, a representação da realidade exterior.

Em termos de enredo, o romance focaliza os anos de formação dos protagonistas: Vera, fugindo das revoluções Russa e Soviética, viaja para a França; Enrique, fugindo da ditadura de Machado, em Cuba, viaja para a Europa (circunstâncias que irão acentuar as diferentes visões de mundo dos narradores). No tempo da narrativa, os primeiros episódios se passam durante a Guerra Civil Espanhola. Passada a guerra, o casal se reencontra em Paris – ambos vêm de experiências sentimentais traumáticas, implicando perda da pessoa amada, no contexto da tragédia histórica. O relacionamento amoroso que então se estabelece em suas vidas ficcionais constitui o eixo dramático em torno a que se multiplica a trama romanesca.

Acossados pela II Guerra Mundial, o casal interrompe seu *périplo* pelo Velho Mundo e se estabelece na América – Caracas, Nova Iorque, Havana, Baracoa –, onde acompanha de muito perto o desenlace triunfal desta história que a narrativa acompanha desde as primeiras ações sediciosas, na Rússia, em 1905: a Revolução Cubana. De certa forma, o desfecho histórico acaba por sobrepor-se à trama amorosa: ao clímax da campanha revolucionária, num ritmo de narrativa épica, corresponde o esvaziamento da tensão dramática.

Evidentemente, o nativismo literário, que propicia o fenômeno de regressão estética, evidencia-se no discurso do cubano Enrique, em dois momentos de alta

positividade na sua relação com o meio: quando chega ao México, a caminho da Europa; quando retorna a Cuba.¹² O método naturalista conduz à descrição do espaço, à observação do real, à documentação de práticas, à defesa de teses científicas ou ideológicas de renovada intenção nativista.

No México, Enrique toma consciência — e formula o conhecimento — da unidade geográfica do continente americano. Seja na selva tropical, seja no altiplano andino, em toda parte prevalece o silêncio universal e pré-histórico que distingue a terra primitiva. Dominado por emoções telúricas, o personagem envereda pelo descritivismo, buscando no virtuosismo barroco formas adequadas para referir-se à exuberância e à diversidade da natureza americana.

No México, Enrique toma conhecimento da pluralidade de culturas e etnias que definem o caráter mestiço de uma autêntica identidade americana. Desde então, a afirmação do nativismo é complementada pela solução revolucionária, que viria erradicar a miséria *harto generalizada en los campos y las ciudades*, permitindo ao homem americano encontrar *su personalidad perdida en la colisión de dos mundos*. (p. 64-65) Conhece, ainda, *el poder aglutinante de ciertas palabras*, que traduzem idéias capazes de criar uma corrente de pensamento e ação — como *criollo*, ontem, e *socialista*, hoje. (p. 62)

A arte de Orozco e Rivera contribui para o despertar da consciência americana de Enrique, assim como para renovar, politizando, seus pressupostos estéticos. Sua recém-formada consciência estética — receptiva à vanguarda, avessa à pintura clássica — toma conhecimento de uma arte figurativa que, sem estar alheia aos ensinamentos da vanguarda, empenha-se na construção de uma identidade

¹² Este personagem tem evidentes traços autobiográficos, respondendo também como *alter ego* do autor.

americana que devolvesse ao nativo algo de sua personalidade perdida. Em crise de consciência, sua personalidade em formação, encontra, no conhecimento desta identidade *nebulosa* a que chamam América, algumas resoluções.

* * * * *

O sentimento nativista irá manifestar-se, intensamente, através do descritivismo, nos episódios que sucedem o retorno do protagonista à terra americana.¹³ Em atenção ao programa de ruptura com o romance nativista, entretanto, o objeto da exaltação nativista desloca-se do campo para a cidade, mantendo-se o mesmo clima de *celebração* e *terno apego* – como o define Antonio Candido. A descrição do homem, da arquitetura e da vida urbana – traços de uma nova civilização – interessa ao narrador do romance. Carpentier acredita no poder adâmico de nomear, atribuir sentido a um mundo ainda inexistente. O descritivismo serve ao propósito de fundação da identidade americana, através da literatura.

O interesse pela civilização americana não leva, contudo, ao abandono da natureza. Ao contrário, o narrador restabelece o vínculo ideológico entre pátria e natureza, que tem marcado a literatura nativista, em que a pujança da terra é a garantia do futuro. Desta perspectiva positiva, o narrador irá fazer da *ceiba* um símbolo pátrio.¹⁴

¹³ Para Silviano SANTIAGO, o topos do *retornado*, que descobre a terra natal após a experiência metropolitana, faz parte da *educação sentimental* da maioria de nossos pensadores. Cf. Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância étnica, p. 67.

¹⁴ Em *El reino de este mundo*, a ceiba indica a Ti Noel seu retorno à terra natal: *Por las tres ceibas situadas en vértices de triángulo comprendió que había llegado.* (p. 82)

Não há ironia. Nestes episódios, o sentimento nativista beira o ufanismo. O discurso do narrador – em passagem de evidente baixa da qualidade literária – irá proclamar a grandeza da pátria em razão da natureza, lembrando imagens paradigmáticas que o nativismo romântico consagrou e o modernismo brasileiro desconstruiu: *las nubes nuestras eran de otra raza* (p. 208) – diz o narrador, tomado de entusiasmo cívico.

Este retrocesso ao nativismo romântico¹⁵ não impede que se observe, nas passagens descritivas de *La consagración*, certo avanço técnico e teórico. O aprimoramento formal da narrativa aponta para a superação da concepção mimética do realismo, que se funda no caráter imediatista e presentificador da linguagem. A descrição em *La consagración* não visa à referencialidade, exaustivamente. O desvio, em relação ao descritivismo tradicional, se dará em proveito do barroquismo e da erudição, evidenciando uma concepção moderna de literatura como exercício da literariedade e da metalinguagem. Assim procedendo, Carpentier revigora a técnica naturalista; seu romance cresce em qualidade.

Na dimensão antropológica desta narrativa, o sentimento nativista motivará, ainda, o resgate do folclore afro-americano, das práticas populares, da arte nativa, da tradição oral, da sabedoria vulgar e de todas as manifestações que representem um fundo de cultura autêntica¹⁶, sob a forma da observação e no intuito de documentar. Como traço persistente do romantismo, Enrique enumera os primitivos

¹⁵ Em relação ao sentimento nativista, vale destacar a passagem, fortemente ideológica, em que a ausência de reclames publicitários no céu de La Habana revolucionária, permitindo ao personagem reencontrar uma beleza natural perdida em tempos capitalistas, abre perspectivas de um relacionamento poético do homem com a cidade: *Cai de pronto en que ya no había publicidades luminosas en las cimas de los edificios (...). Toda esa faramalla visual había desaparecido en beneficio de estrellas que ahora lo eran de verdad — y no estrellas de reclamo (...).* (p. 528)

¹⁶ Vera Follain de FIGUEIREDO irá observar que, no retorno à terra natal, obcecado pela idéia de conhecê-la, o intelectual irá destacar aquilo que pode ser o oposto, o absolutamente diverso da experiência européia, o que há de mais primitivo, como se daí pudessemos partir para uma solução nova, retomar o princípio, recomeçar. Cf. *Da profecia ao labirinto*, p. 103.

habitantes do país – *huasos, cholos y huachinangos, negros, prietos y gentiles* (p. 213) – como nossos antepassados míticos.¹⁷

As práticas da dança e da culinária – amplamente representativas de sociedades que se opõem ao padrão capitalista, mais devotadas à festa que ao trabalho – ganham destaque. Assim como no capítulo ¡Écue-Yamba-Ó! do romance homônimo – ou Macumba, de *Jubiabá* –, o narrador de *La consagración* irá documentar para o leitor os passos da dança e o ritmo da música dos rituais de *santería*, e as falas que propagam sua fé, procedendo como o narrador naturalista que pretende captar um ambiente social.

Não se pode dizer que Carpentier, observando e documentando, tenha conseguido revelar a essência deste mundo primitivo de forma mais profunda do que obtivera em seu romance de estréia. Neste sentido, é significativo o empenho do narrador, solicitando à estrangeira Vera que não aplaudisse o ritual que lhe era apresentado, pois não se tratava de um espetáculo. O exotismo da narração – comprometendo sua qualidade literária – é sensível.

O resgate das práticas populares de cultura e sua elevação a símbolo de uma nacionalidade será positiva se acompanhada de um processo político de integração das classes populares; caso contrário – como foi visto – pode compreender uma *operação diabólica*, que as transforma em instrumento de sublimação das diferenças no interior da sociedade de classes, ao perderem a referência de seu lugar na história. Por outro lado, sob a interferência da burocracia

¹⁷ Para Antonio CANDIDO, o indianismo (...) apresentava o habitante original do país como uma espécie de antepassado mítico, oposto ao colonizador. Cf. *A nova narrativa*, p. 202.

totalitária, as manifestações da cultura popular podem passar a falar de uma nacionalidade abstrata, *reguladora e unificadora*.¹⁸

Na visão de Carpentier, contudo, as manifestações da cultura popular não correm o risco de perderem sua autenticidade; ao contrário, como agentes do processo histórico, as classes populares estão próximas do paraíso. O personagem Enrique sequer irá questionar a possibilidade desta manipulação, certo de que, no contexto revolucionário e democrático, a cultura popular não seria limitada pela interferência do Estado. Na ausência da luta de classes (desconsiderando-se a burocracia), pode assumir o estatuto da nacionalidade sem que esta operação indique sinais de mistificação ou populismo.

Ainda assim, algumas observações de Enrique – talvez premonitórias – indicam que sua visão das relações entre Estado e cultura não é tranqüila. O narrador acredita na transformação do *criollo* em um homem novo, dotado de vontade e perseverança para vencer a dificuldade pelo esforço próprio, capaz de negar, pela dedicação à causa revolucionária, seu comportamento indolente – adquirido após *largos años de acomodo con un medio donde nada se le exigía, a conseguir ventajas y beneficios mediante la astucia, la artimanha y la ganzúa*. (p. 560) Mas receia, correndo o risco de parecer reacionário, que o rigor da educação revolucionária, transformando o malandro num cidadão consciente, combatente e trabalhador – mais que a transformação das condições sócio-econômicas que geraram a indolência – venha inibir o traço festivo de seu temperamento.

¹⁸ Cf. Adauto NOVAES, Apresentação, p. 8.

Yo jamás me hubiese esperado a ver operarse semejante transformación en mis compatriotas, aunque mucho habría deplorado que con ello perdieran su buen humor, su afición al baile, y su propensión a hacer música con todo, en virtud de sus manifestas o recónditas raíces africanas. (p. 560)

Se a indolência é adquirida, a alegria é inata. O fim das circunstâncias materiais que geram a malandragem não significa o fim do malandro enquanto entidade espiritual. Para Carpentier, o novo homem americano deve conciliar a perseverança, enquanto agente de sua própria história, sem descuidar da festividade. Dançar é um modo de ser cubano. Fugir da lógica do capitalismo para a do socialismo sem promover a festa -- e, com a festa, o ócio -- significaria, na ótica de Carpentier, trair os ideais revolucionários de integração econômica e emancipação cultural das classes populares.

Poderá a Revolução realizar este encaminhamento?

Nos anos heróicos, não lhe ocorre avançar nestas reflexões sobre o perigo do totalitarismo político no trato com a tradição cultural das populações alienadas. *La Revolución no ha prohibido a nadie que crea en lo que le dé la gana (p 527)* – afirma a empregada doméstica que professa a *santería*.

Considerações sobre a interferência dos organismos de controle ideológico nas manifestações espontâneas da cultura popular cubana ficam para um momento mais cínico; mesmo porque, no restante da América Latina, a interferência da economia de mercado, igualmente ideológica, não tem sido mais benéfica para a promoção da cultura, na medida em que perpetua o atraso e a incultura.

Politicamente fortalecida pela Revolução, a cultura popular passa a constituir um elemento de afirmação da nacionalidade frente ao estrangeiro; ou, mais idealisticamente ainda, manifestações da cultura popular representam para o

narrador do romance revolucionário – transitando na esfera do simbólico – um instrumento de reversão do episódio da conquista. Fascinados pela música americana – diz Enrique –, *los conquistadores de otrora resultaban conquistados* (p. 86); quanto à culinária nativa, empresta força e virtude ao *criollo* para que ele resista à invasão estrangeira.

En una sola cazuela se malaxaban aquellos elementos que habían alimentado las razas de criollos (...), llevados a dar guerra, a propiciar, a desbaratar, a descolonizar lo colonizado, a conquistar (...) a los conquistadores demasiado seguros de lo conquistado – arrojándolos, en más de una ocasión, al mar por donde habían venido. (p. 212-3)

Além de desavisado quanto à interação inexorável entre o processo civilizatório e a formação americana, o pensamento de Enrique revela-se profundamente endogâmico. A valorização exclusiva da cultura local propicia antes o fechamento nativista que a síntese multicultural.

Outros momentos de evidente recuo ideológico podem ser observados no discurso do narrador. Como num romance de teses¹⁹, Enrique recupera as teorias da hereditariedade, da miscigenação, da influência mesológica, buscando explicar não somente a configuração de uma identidade nacional em termos de cultura, mas reivindicando o estatuto da raça. A intuição, no campo psicológico, e a mestiçagem, no campo étnico, estão entre os elementos que a definem.

Não importa se os preceitos científicos arrolados podem ser vistos como fatores positivos na formação de uma nacionalidade: são preceitos cientificamente

¹⁹ Diz Carpentier que a *novela de tesis* do século XIX é a mesma literatura comprometida do século XX: *El compromiso ha existido siempre*. Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 317.

descartados. Usados a favor dos conceitos de raça e de índole, apenas invertem a direção dos preconceitos.

Para Enrique, o fator étnico é um traço determinante: só aqueles que têm a mesma filiação racial podem compreender certas nuances de seu mundo original.²⁰ Diz o narrador, depreciando as potencialidades adaptativas de sua namorada:

Así, la cocina criolla que Vera, ahora, trataba de entender con los ojos y el regusto, tras de exploraciones, acercamientos, tanteos, rechazos o aceptaciones del olfato, era algo que no le era dable percibir en profundidad porque le faltaba una confluencia de sedimentos raciales para disfrutar de ella. (p. 211)

Ofuscado pelo sentimento racial, caberá ao narrador questionar até mesmo o poder da palavra — logo, da arte literária — ao enfatizar que sua descrição do México não poderia impressionar Vera, assim como uma descrição de Moscou lhe seria *ininteligible* (p. 66) devido a diferenças de formação étnica.

Desta posição endogâmica, o discurso do narrador chega, rapidamente, à xenofobia injustificável. Vivendo em Caracas, Enrique percebe na população local uma conformação mais sólida do sentimento americano do que percebia em Havana, que se expressa por uma recepção pouco cordial ao estrangeiro. O narrador se refere a este fenômeno de intolerância com certa dose de ufanismo.

Asistía a la incontenible implantación en su suelo de las grandes compañías multinacionales y convivía con sus dirigentes y técnicos, pero sus hogares seguían cerrados a los yankis, (...) aquí se era magníficamente impermeable a lo anglosajón. (p. 447)

²⁰ . Recorde-se que, para CARPENTIER, somente o pintor cubano Wilfredo Lam, por ser nativo, poderia pintar a natureza americana. Cf. *Prólogo*, in *El reino de este mundo*, p. 10.

O comentário é ingênuo, inconseqüente, infeliz. O narrador apóia o preconceito étnico, acata a hipocrisia populista, iludindo-se com generalizações que não levam em conta os interesses de classe. Nestes momentos de arraigado nacionalismo, Carpentier se esquece de que Marx também era a favor da globalização ... da luta de classes.

A aversão ao estrangeiro é sintoma de uma concepção extremamente purista do processo americano (lembro o purismo do narrador, em *Los pasos perdidos*) – tanto em relação à expressão artística quanto a outras práticas culturais. Em nome da preservação das raízes da nacionalidade, o contato com o estrangeiro deve ser neutralizado. No caso de culturas complexas – como a cubana – em que o choque cultural se encontra na "raiz" da própria história, a concepção purista de cultura revela-se tão inviável quanto discriminante: o branco é o componente impuro a ser neutralizado. O risco desta visão purista, em nome da preservação de um suposto fundo de cultura, é a promoção de seu isolamento e estagnação, muitas vezes, pela via autoritária.

Não se trata de um romance autobiográfico, não existe pacto entre narrador e autor. O protagonista, enquanto ser ficcional, veicula teses que buscam explicar a formação americana. Cumpre, portanto, o intuito especulativo de Carpentier.

Em termos de discussão teórica, ganha importância o discurso da protagonista Vera. Através desta personagem, Carpentier irá apresentar teses menos conservadoras sobre o processo cultural americano. Posso dizer que, na dimensão antropológica da narrativa, seu discurso recoloca a teoria da mestiçagem, propondo a busca da autenticidade de um processo cujo começo histórico, fundado no choque de culturas, impede qualquer idéia de pureza original.

A concepção pluralista não impede, contudo, que seu discurso enverede pela exaltação da cultura afro-cubana. Para Vera, sobretudo no campo das manifestações artísticas, esta cultura popular apresenta grande potencial de realização.

A avaliação desta potencialidade, porém, resvala para a idealização. O homem americano – aqui representado pelos bailarinos *ñáñigos* – parece-lhe um ser privilegiado física e intelectualmente: bonito, saudável, sensual, hábil, intuitivo e sensível. Seu potencial para a dança é positivamente avaliado pela autoridade européia: *(recios cuerpos, finos talles, largos muslos, armoniosas musculaturas), cuyas capacidades inatas había detectado yo desde el primer momento.* (p. 349)

O elogio da morenidade é um velho mito americano. Calixto – futuro herói da narrativa – preenche o modelo.

Pronto, mis ojos distinguieron la persona de un Calixto (...), negro claro tirando a mulato, que indudablemente se destacaba por su personalidad y maestría innata, en el conjunto. De estatura mediana, cintura increíblemente fina, rostro impassible, se valía de su larga y acerada musculatura para imponer una suerte de disciplina, una voluntad de orden, a los mecanismos – meramente instintivos y algo aleatorios, en los demás – de su anatomía. (p. 310)

Seu texto é reiterativo, no que diz respeito ao caráter intuitivo do homem americano, enfatizando, contudo, que a intuição bem trabalhada pode levar a níveis superiores de compreensão intelectual. Esta é uma posição moderna: nega as teorias pseudocientíficas sobre limitações intelectuais por razões étnicas.

(...) Calixto y Mirta estaban haciendo trabajar un grupo de 'nuevos', recién llegados a la escuela que, haciendo los asombrosos progresos a que eran llevados por instinto natural, iban pasando, con sorprendente rapidez, de la intuición

a la conciencia de lo que exactamente debían realizar -- sobre todo las hembras, mulatas oscuras casi todas (...). (p. 354-5)

A exaltação da cultura e da raça afro-americanas -- satisfazendo intenções programáticas do autor -- chega a extremos de localismo na comparação infinitamente satisfatória que Vera estabelece entre os dançarinos *abakuás* e os bailarinos europeus. No campo alegórico, a superioridade dos nossos artistas acena para a possibilidade de reversão dos mecanismos de dominação e imposição de padrões.

Si Nijinsky hubiese contado con bailarines así, su coreografía primera de La consagración de la primavera no hubiese sido el fracaso que fue. Era esto lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa, y no los blandengues y afeminados del ballet de Diaghilev... (p. 260).²¹

Esta generosidade máxima do europeu satisfaz nosso *vislumbre de carencias*²² e estimula a emoção nativista. A personagem, contudo, evita o exotismo. Teorizando sobre as relações arquetípicas da cultura local, Vera estabelece pontos de contato entre as mitologias grega e afro-americana. Diz a personagem, sobre o transe feminino, em que *les baja el santo*, geralmente tratado como manifestação de baixo espiritismo:

Esto también era universal y antiquísimo, decía Vera: era la clásica "caída en posesión" de las sibilas, de las videntes, de las fornicadas por el Diablo... (p. 262)

²¹ Marcado pela visão do cubano CARPENTIER, o comentário não esconde certo orgulho machista, não raro em seus escritos.

²² Enrique reflete sobre a carência do colonizado em relação ao colonizador: *Pero yo conocía a Chagall y ella no conocía a López Velarde, y acaso por esa vislumbre de carencias, puesto que yo concia a su mundo y ella ignoraba el mío, empezaba a entender un poco mejor a esta América (...) un poco nebulosa.* (p. 210)

Esta inserção do local no universal representa uma tentativa de eliminar seu efeito de estranhamento perante modos civilizados. Assim procedendo, seu discurso reconhece como legítimas e cultas práticas interditas pelo sistema dominante; reitera a situação do negro como elemento fundador e diferenciador da nacionalidade; e, indiretamente, denuncia o lugar marginal que ele ocupa no processo econômico americano.

Seu discurso, contudo, não é preservacionista nem nacionalista. O elogio da cultura popular americana não leva a uma concepção purista, em que a influência do estrangeiro é uma ameaça. Ao contrário, significa que este segmento cultural está apto a superar o sentimento de inferioridade e participar de um diálogo transcultural²³, de aceção antropofágica. Para Vera, o mérito dos bailarinos cubanos não está na origem étnica, mas na excelência técnica, que lhes permitirá — superada a fase da intuição — contribuir para o desenvolvimento da dança universal.

Seu projeto fundamenta-se na idéia do sincretismo (ou *simbiosis* cultural, como o tema é tratado em *Los pasos perdidos*). Vera dedica-se ao *intelligentísimo trabajo de compactación del folk-lore con lo clásico*, reunindo a dança cubana à música de Stravinsky. A aceção antropofágica deste contato está no modo paródico e revigorante como se dá a intervenção americana no modelo universal: as danças americanas — *primitivas, hijas del instinto universal que lleva al ser humano a expresarse en un lenguaje gestual* — (p. 501) poderiam renovar *la sangre* do balé clássico (penso no argumento de *Concierto barroco*). A possibilidade antropofágica

²³ Sobre o conceito de *transculturación*, segundo Roberto Retamar, cf. Abel E. PRIETO, *Trayectorias de una ensayística*.

da cultura americana lhe foi sugerida pela sensualíssima apresentação da mulata Antonia Mercé, *La Argentina*.

Acaso un coreógrafo de talento podría encontrar en aquel mundo nuevo (...) elementos nutricios y hasta coreográficos capaces de poner un poco de fantasía, de fecundo desorden, en el aire, ya un poco oliente a flores marchitas de Odette-Odile o de Giselle. (p. 503)

Ao contrário do isolamento, o convívio cultural propicia o desenvolvimento da cultura primitiva. Preservada pela consciência antropofágica, ela assimila da erudita os elementos que virão atribuir-lhe universalidade sem comprometer sua autenticidade.²⁴ Livre de ímpetos nativistas, Vera compreende o processo de mestiçagem cultural como proveitosa solução para o desenvolvimento solidário da humanidade.²⁵ Esta concepção mais dialética, menos positivista, do processo cultural americano contribui para a abertura ideológica do discurso narrativo.

Esta proposta cultural, evidentemente alegórica, aponta para soluções políticas na esfera social que implicariam mudanças nas relações de poder. Muitos marxistas, contudo, não acreditam em alegoria. Para estes, as soluções da superestrutura pouco podem interferir nas definições da infra-estrutura. Ao contrário, somente a revolução social pode impor maior abertura ao sistema ideológico dominante.

Entretanto, o discurso de Vera não é panfletário, não compactua com a solução marxista pela via revolucionária. Sua crítica à inviabilidade do convívio

²⁴ Por cultura erudita compreende-se não só a européia, mas seu simulacro latino-americano, praticado pelas elites *criollas*.

²⁵ O sincretismo é uma teoria universal, que está na origem de todos os povos. A personagem Vera, ainda quando aprendiz, condena a excessiva disciplina do balé clássico, contrária a *todo lo que no se alce en puntas de zapatillas*, em apoio ao movimento de *vuelta al baile popular, espontáneo, visceral, fuente primera de toda danza*. (p. 501)

antropofágico entre as culturas locais limita-se a denunciar a mentalidade inculta e provinciana das elites *criollas*²⁶, que sacralizam a cultura européia em detrimento das manifestações afro-americanas.

(...) *aquí no se aceptaría la idea de que un espectáculo de categoría mayor se realizara con artistas negros. ¿No se había promovido un pequeño escándalo, años atrás, en el Teatro del Auditorium, porque Erich Kleiber se hubiese atrevido a presentar una batería de "tambores batás" en un concierto de la Orquesta Filarmónica, para autenticar la percusión de una obra sinfónica cubana?* (p. 349-350)

A abertura promovida pelo discurso de Vera em defesa da emancipação de uma cultura americana autêntica, sem submetê-la, contudo, à implantação do regime socialista, coloca-nos diante de uma possível dimensão *polifônica* desta narrativa, em que à alternância de narradores correspondesse uma duplicidade de pontos de vista.

O desenlace da narrativa aponta, contudo, para o fechamento ideológico. Não se trata de um romance *dialogico*, em que todas as vozes possam expressar valores divergentes dos de seu autor.²⁷ O estudo da influência do realismo socialista²⁸, na dimensão épica da narrativa, encaminha-nos para a conclusão de que o discurso dos narradores, em *La consagración de la primavera*, produz um sentido unívoco que corresponde, em última instância, à visão socialista do autor.

²⁶. CARPENTIER discrimina os segmentos dominantes: *En este país regido por una burguesía inepta, políticos ladrones y militares estúpidos, no cabían empeños de arte ni empeños del espíritu.* (p. 431)

²⁷. Cf. Mikhail BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*.

²⁸. *Yo creo que el realismo socialista no se puede condenar en bloque. (...) allí hay obras buenas y obras malas. (...) Germinal, de Zola, es un brillante ejemplo de realismo socialista...* Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 442.

NAS FRONTEIRAS DO ROMANCE DA REVOLUÇÃO

La consagración de la primavera pertence à *variedad muralista* das narrativas revolucionárias, em que os fatos narrados são relacionados à história de uma sociedade e à sua história no contexto universal. Ao escrever a história da Revolução Cubana, Carpentier a situa no ápice da história do socialismo internacional: *y es ésta la máxima actualidad del momento* (p. 520), diz o protagonista, eufórico. Trata-se do momento de afirmação de uma sociedade que vê seu fazer histórico destacar-se aos olhos do mundo como referência para a utopia das transformações sociais.

Mas, se formos considerar este romance pela forma que domina suas seqüências finais, devemos identificá-lo com a *variedade heroica* do romance revolucionário – aquele em que se narram *las hazañas militares extraordinarias de un superhéroe apoyado por un grupo relativamente pequeño de amigos leales, en un período histórico de gran significación nacional*.²⁹ A narração dos fatos que antecederam a Revolução Cubana até a batalha de *Playa Gijón*³⁰ domina as seqüências finais desta narrativa, em clima de intensa movimentação épica, abrindo espaço para a atuação de heróis anônimos e populares.

Neste sentido, dois personagens secundários (cuja dimensão psicológica não é objeto de um discurso introspectivo) merecem destaque: os músicos negros Calixto e Gaspar. Plenamente identificados com a *gama racial cubana*³¹, assumem,

²⁹ Seymour MENTON, *Modelos épicos para la novela de la Revolución Cubana*, p. 344.

³⁰ Para Carpentier, esta batalha representa nossa primeira vitória sobre o imperialismo norte-americano, marco de *nuestro acontecer revolucionario*. Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 446.

³¹ Seymour MENTON, *Modelos épicos para la novela de la Revolución Cubana*, p. 346.

ambos, os traços do herói positivo: imbatíveis, determinados, esclarecidos e justos. Para estes heróis, a revolução é uma causa irrevogável, inquestionável.

Gaspar caracteriza-se pela confiança absoluta no futuro socialista, mantendo o ânimo vivo nos momentos mais críticos. Seu temperamento extrovertido tipifica o cubano. Como velho combatente das Brigadas Internacionais, é o personagem que mais elabora o discurso proselitista. O jargão marxista está presente em sua fala, no correr de toda a narrativa. Nas seqüências finais, contudo, sua fundamentação teórica – a tese da integração do negro – vem da leitura de José Martí. Como muitos intelectuais de esquerda, Gaspar vê o socialismo como solução para a questão da nacionalidade. Apesar de seu engajamento militar na luta de classes, seu convívio com a burguesia é pacífico.

Na visão de Calixto, ocorre uma radical segmentação no tecido social cubano que dificulta as relações pessoais. Como em *Écue-Yamba-Ó*, Calixto não vê canais de comunicação entre classes e etnias. Não há cordialidade, democracia ou empatia. Não há a identificação populista entre o interesse das elites *criollas* e o dos populares. A divisão do trabalho acirra a segregação. Até mesmo as festas da coletividade, que supostamente promoveriam a integração, dão-se isoladamente.

Os negros, que sofrem a discriminação, assumem uma postura de rejeição ao branco. Calixto manifesta este sentimento de revolta. E mesmo após a Revolução – *aún temeroso de desaires* (p. 528) – custarão a convencer-se de que certos direitos do homem não mais lhes seriam negados, que já poderiam conviver sem os riscos

da humilhação.³² Na perspectiva marxista, Calixto acrescenta à consciência de raça oprimida a de classe explorada, passando da teoria à ação revolucionária.

Neste sentido, seu relacionamento afetivo com Mirta terá a conotação da afronta, o significado de uma ruptura com a ordem estabelecida. Para as classes dominantes, trata-se de uma transação absolutamente transgressiva e insuportável, na medida em que o rapto da sua matriz representa uma ameaça à sobrevivência da espécie. Segundo Vera, a narradora, não há notícia deste fenômeno de integração e ascensão social entre contrários na vida presente das elites cubanas, as quais mantêm rígido controle sobre este campo de poder em que se decidem a herança e a genealogia das famílias. Para a bailarina Mirta, a união conjugal com o pedreiro Calixto implica sua expulsão do círculo burguês, sua descaracterização como herdeira — motivando o seguinte comentário de Gaspar: *La mejor prueba de amor que puede darle Calixto está en no casarse con ella.* (p. 389)

Além de servir à denúncia da intolerância e da violência da reação das classes dominantes quando ultrajadas, este amor proibido — uma situação dramática de grande apelo popular — tem um sentido alegórico: aponta o fim da interdição, prenunciando a queda das instituições burguesas. A reorganização do sistema associativo, anunciada pelo processo revolucionário, não só pretende inibir o preconceito como abolir a propriedade privada. O relacionamento amoroso entre Mirta e Calixto, seguido da identificação ideológica, representa e estimula este processo de formação de uma nacionalidade mestiça e sem classes, pondo fim à ação reguladora do matrimônio. O casal acredita no surgimento de uma nova

³² Há uma passagem do romance em que o narrador, ao referir-se ao comportamento desinibido da empregada Camila, que transita por espaços até então reservados aos brancos, como prova da igualdade de direitos obtida, diz que o início desta adaptação foi lento, superestimando a eficácia do processo revolucionário na superação de complexos psiquicamente introjetados.

sociedade, fruto de uma nova geração, identificada pela ética e constituída pela união das classes progressistas: estudantes e obreiros.

A idealização destes personagens é evidente. Trata-se de temperamentos românticos, que associam à problemática individual a causa coletiva. A intenção é mostrá-los como agentes de um processo -- desfazendo mitos positivistas que falam do caráter indolente do homem americano e do atraso como um fato natural das sociedades complexas. Como agentes da própria história, Calixto e Gaspar acenam para o lugar revolucionário do negro no processo americano. Carpentier aposta na recomposição de sua auto-estima e dignidade.

No campo literário, estes personagens refazem a visão pitoresca do negro, esculpida em clima de cordialidade, assim como sua imagem marginal, construída em clima de denúncia. Nesta fase revolucionária, o romance social latino-americano trabalha com um terceiro estereótipo: o do homem comum que se torna militante. Impossível não pensar em Balduino; mas a veracidade histórica empresta maior coerência aos personagens de Carpentier, atenuando o clima de fantasia de seus gestos e feitos de heroísmo. No contexto da Revolução, a idealização encontra sua justificativa.³³

O aspecto mais marcante e polêmico da influência do realismo socialista nestas seqüências finais da narrativa fica por conta do culto à personalidade dos chefes. Destes *casi míticos personajes que parecían haberse constituido en una nueva categoría de hombres entre los de mi nacionalidad* (p. 520) esperava-se a instauração de um novo tempo, um novo homem, uma nova linguagem. Assim

³³ CARPENTIER, com inconfundível orgulho, observa que a narrativa épica deve ter uma base histórica verdadeira, condenando a narração de greves e revoluções que nunca aconteceram (inevitável pensar em *Jubiabá*). Para ele, não cabe à literatura antecipar-se aos fatos históricos. Cf. *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 25.

pensa Enrique: *llegaba a preguntarme (...) si las palabras nuestras serían las mismas.* (p. 520)

Nesta passagem, Carpentier recorre a conhecidos recursos de mitificação, como a hipérbole, destacando o caráter sobre-humano da tarefa revolucionária:

Y tan singulares parecían en el desarrollo de su muy reciente historia, dotados de tenacidad, resistencia física y moral, poder de sobrellevar las penurias, carencias y privaciones de una prolongada guerra que, acostumbrado a la blandura, la indolencia, los apetitos de bienestar y de placer de mis compatriotas, me parecían seres hechos de otra arcilla – de otra carne. (p. 520)

Esta página de evidente intenção encomiástica certamente reduz a qualidade literária deste romance.

Carpentier nega que *La consagración* seja um romance de *orientación política*. Na sua opinião, a veracidade dos fatos elimina o caráter proselitista da narrativa: *trato de presentar una revolución que verdaderamente responde a una aspiración, a una praxis (...).*³⁴ Embora não seja – como a define Carpentier – uma novela de *orientación política*, *La consagración* é uma novela política, no sentido de inserir o homem em seu contexto. Políticos são todos os romances que manifestam o inconformismo do autor com os rumos da história. Políticos foram Montesquieu, Rousseau, Vitor Hugo, Balzac, Zola e até Proust que narrou a decadência da classe dominante – conclui Carpentier.³⁵

De fato, a delegação do discurso a dois protagonistas cujas circunstâncias e perspectivas não eram equivalentes permitia à narrativa manter certa *isenção*

³⁴. *En mi novela no hay prédica. No hay un solo personaje que se pare y diga las cosas deben ser así... Lo que hay son acontecimientos en desarrollo.* Cf. Virgílio LEMUS, *Entrevistas*, pp. 70 e 442.

³⁵. *Ibidem*, pp. 317 e 470.

artística em relação ao processo histórico.³⁶ Nesta *novela de la revolución* havia espaço para a crítica — não à justiça, mas à violência dos processos revolucionários — que se manifestava no discurso de Vera.

O desenlace da narrativa põe fim a toda relatividade. Convencida pelos fatos — e com o apoio teórico de José Martí —, Vera interrompe sua pregação humanitária para aderir à tese da utopia socialista através da luta armada como solução inexorável para a crise econômica e cultural da América Latina. Seu discurso reitera o de Enrique, produzindo a univocidade de sentido que corresponde à visão de mundo do autor.³⁷

Este fechamento ideológico — por determinação do realismo socialista — é, sem dúvida, um dos defeitos desta narrativa. Se passarmos da narrativa épica à dimensão psicológica dos personagens será possível verificar como a orientação ideológica determina as soluções literárias, comprometendo a qualidade estética do romance.

Em termos psicológicos, Vera e Enrique apresentam um quadro de crise de identidade. Vera não consegue encontrar-se no tempo que lhe é dado viver e vive fugindo do presente histórico. Enrique alimenta a culpa pela origem burguesa e tem desejos de evasão.³⁸

O personagem Enrique apresenta maior interesse e complexidade. Ao contrário de Gaspar e Calixto, é um herói que vacila. A inserção psicológica irá nos revelar um herói problemático, fragmentado, que vive a angústia (tipicamente

³⁶ Recorro à expressão atribuída por Antonio CANDIDO ao "apoliticismo" de *Terras do sem fim*. Cf. Poesia, documento e história.

³⁷ As personagens Teresa e Condessa também contribuem para a desconstrução da ideologia burguesa, através da autocrítica, a primeira, e da ironia, a segunda, com que são tratadas suas falas.

³⁸ *Quisiera vivir en un mundo distinto (...). Metido en mis cavilaciones, cité un verso de Musset: "Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux"...* - (p. 287)

oswaldiana) de ser boêmio por não conseguir definir-se pela causa proletária. Após ouvir uma paródia da *Internacional*, num cabaré de Nova York, desabafa o protagonista: *Por eso es que no soy nada. Ni burgués ni proletario* (p. 280).³⁹

No fechamento da narrativa, entretanto, Enrique virá completar o modelo do herói positivo, que acredita unicamente na causa socialista e adere à luta revolucionária. Por sua atuação na batalha de *Playa Gijón*, como ex-combatente das Brigadas Internacionais, torna-se objeto da mesma mitificação – *El viejo, el ocambo* (p. 553-4) – que, como narrador, atribui a seus chefes e companheiros.

Para Carpentier – lembrando Lévi-Strauss – a crise de identidade de seu personagem decorre da ausência de uma representação que todo indivíduo faz de si mesmo por pertencer a um grupo.⁴⁰ Para Enrique – como para muitos intelectuais latino-americanos – o problema mais íntimo da descoberta da própria identidade liga-se à oportunidade de definir-se por uma raça, uma nacionalidade, uma classe, uma ideologia. Referindo-se ao protagonista de *La consagración*, Carpentier diz que o homem atual, apolítico e individualista, terá que pronunciar-se pró ou contra o movimento da história, *y en esa historia, en sus opciones, encontrará su verdadera definición como individuo (...)*.⁴¹

Trata-se, portanto, de uma crise individual historicamente equacionada. Dialogando com Sartre, Carpentier afirma que a problemática do indivíduo não se

³⁹ Lembre-se o Prefácio de Oswald de ANDRADE para *Serafim Ponte Grande*.

⁴⁰ Claude LÉVI-STRAUSS observa que a crise de identidade individual, implicando renúncia do indivíduo à própria essência no sistema massificador, seria o novo *mal du siècle*. As identidades nacionais – compreendidas em seu dinamismo, como reflexo de um estado de civilização cuja duração estaria limitada por um extrato de tempo – oferecem ao indivíduo massificado referenciais afetivos onde ancorar sua individualidade em crise. Cf. *L'identité*, p. 9 a 16.

⁴¹ Virgílio LEMUS, *Entrevistas*, p. 461.

dissocia da conjuntura histórica; e o romance americano não deve imitar o romance psicológico europeu, omitindo esta contextualização da crise existencial.

*Nuestra vida está ligada al factor político (...) No podemos prescindir de ese contexto épico y no podemos extraer al hombre de él. (...) y cuando se logra colocar al hombre en su contexto, se logra lo que yo llamo novela épica, la novela americana de hoy.*⁴²

Assim delimitada, a crise do protagonista começa a ser solucionada quando de seu retorno à terra natal. O momento epifânico – de descoberta da identidade americana, na dimensão antropológica da narrativa – representa, agora, a possibilidade de encontro da própria identidade. Diz o personagem, sob os efeitos telúricos de uma *ceiba* solitária, sobre a consciência de estar integrado a uma nacionalidade ansiosamente buscada:

(...) tengo, por vez primera, la impresión de formar parte de algo, de algo que vengo buscando desde hace años. Y me doy cuenta de que necesité de un largo periplo, de una suerte de viaje iniciático colmado de pruebas y de riesgos, para hallar la más sencilla verdad de lo universal, lo propio, lo mío y lo de todos -- entendiéndome a mí mismo -- al pie de una ceiba solitaria (...). (p. 215)

Seguindo neste processo nativista, Enrique afasta a crise quando encontra para definir-se uma formulação coletiva: *criollo era yo al fin*. (p. 212)

Posteriormente, quando o personagem vive o topos do revolucionário – que também faz parte da *educación sentimental* de nossos pensadores mais engajados -, sua crise de identidade chega ao fim. Enrique irá definir-se por sua integração em

⁴². Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 455.

vivências coletivas, possibilitadas pelo processo revolucionário.⁴³ Sua personalidade será reconstituída a partir desta experiência pedagógica em que a sensação de *soledad* é substituída pela emoção da *solidariedad*, dando sentido a sua existência. Superando a crise, o herói positivo reúne forças para exercer, ainda melhor, sua função persuasiva.

Por não ser nativa, Vera não vive o momento epifânico em que a descoberta da América corresponde a um encontro consigo mesma; mas encontra na prática de um processo revolucionário, teoricamente fundamentado, a solução para a sua crise. Da mesma forma que Enrique, o aprendizado da *solidariedad*, propiciado pela Revolução, ajuda a personagem a superar seu individualismo, a aceitar sua época, a encontrar sua *estabilidad* (p. 575) – expressa nesta frase alegórica: *Esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público.* (p. 509)

Como se vê na condução das questões psicológicas que afligem os personagens, o fechamento ideológico da narrativa torna-se ainda mais evidente. A revolução, que aparece como solução para a crise do homem americano, igualmente favorece a resolução de seus conflitos individuais.

Na continuação dos sucessos, os dois protagonistas reconciliam-se, com sugestões de que viveriam felizes para sempre, na companhia de amigos, contando com excelentes condições para o desenvolvimento de suas potencialidades profissionais e culturais. O futuro é a consequência inequívoca de uma trajetória histórica previsível. E o maestro Noverre anuncia, metaforizando, que os balés de hoje não passam de *ser tímidos bocetos de lo que llegarán a ser algún día.* (p. 576)

⁴³ Carpentier observa, referindo-se a sua experiência de vida, que *una revolución me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo.* Cf. Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 365.

O *happy end* político, cultural e afetivo – marca da literatura de mercado – é, na verdade, uma fórmula das narrativas que trabalham com o pensamento positivo. O *happy end*, ideologicamente significativo, apresenta uma leitura favorável do sistema instituído, que busca mais despertar a emoção política do que despertar a consciência crítica. Neste momento, arte revolucionária e romance da revolução dissociam-se.

* * * * *

A recepção crítica de Alejo Carpentier apresenta juízos distintos quanto ao valor de sua escritura. Para muitos admiradores, o barroquismo, a erudição, a experimentação lingüística são méritos de seu estilo; para seus detratores, estes mesmos recursos de linguagem respondem por seus defeitos.⁴⁴

Sobre *La consagración de la primavera*, especificamente, a recepção contrária tem dito que Carpentier acrescenta à verbosidade excessiva o engajamento explícito. Temos, portanto, uma crítica que rebate tanto a experimentação lingüística quanto a intenção ideológica – junção que já havia sido responsável pelos defeitos de *Écue-Yamba-Ó*.

Carpentier irá posicionar-se em relação a estes procedimentos. Aos que o acusam de erudito e barroco, irá responder que erudição é cultura, permite-lhe fazer

⁴⁴. Solicitada a se pronunciar sobre Carpentier, a professora cubana Néida CÁRDENAS, em recente visita à FUNREL, afirmou tratar-se de um escritor muito erudito, que não tem penetração popular. A escritora brasileira Ana MIRANDA declarou, numa entrevista: ele recria aquela linguagem barroca (...), eu não tenho tanto prazer assim com livros que têm muita experiência lingüística. *Folha de São Paulo*, 06 de junho de 1993.

analogias e compreender melhor o mundo; e que *lo esencial para un escritor es dominar su instrumento de trabajo*.⁴⁵ Assim postos, barroquismo e erudição não representam defeitos em literatura, podendo até mesmo ser sua razão de existir. Esta é uma posição que põe em destaque a literariedade do romance, segundo uma concepção moderna da mimese literária.

Aos que o acusam de excessivo engajamento, Carpentier irá negar – como vimos – que esta seja uma novela de orientação política; mas irá reiterar que o *comprometimiento* político, presente em *La consagración*, é uma exigência do romance americano.

Isto significa que não basta trabalhar a forma revolucionária para fazer arte revolucionária. A experimentação, o barroquismo, a erudição têm sentido ideológico e tanto podem ser instrumento de crítica quanto de alienação. O comprometimento ideológico não determina a baixa qualidade da linguagem – acredita Carpentier.⁴⁶ Da mesma forma, a consciência crítica não obriga o escritor a optar por uma estética limitada à denúncia do imperialismo e do subdesenvolvimento na América Latina. Carpentier acredita, ainda, que o romance político não necessita privilegiar a narrativa convencional em nome da imediata e eficaz comunicação de sua mensagem. É possível focalizar nossos contextos políticos e ideológicos, *aunque con el cuidado de no caer en una fácil y declamatoria literatura de denuncia*.⁴⁷

Numa passagem francamente metalingüística de *La consagración*, o personagem Jean-Claude afirma que a grande literatura russa anterior à revolução foi revolucionária sem a intenção de sê-lo, na medida em que, sintonizada com os

⁴⁵ Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, p. 415.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 444.

⁴⁷ Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 18.

anseios populares, contribuiu para a germinação do sentimento de esperança que levou à reflexão, à conscientização e à ação, mudando o curso da História. E conclui, enviando um recado do autor às políticas partidárias:

La literatura revolucionaria no tiene por qué ser una literatura de gritos e improperios, de proclamas y Apocalipsis. Se puede expresar con la mayor elocuencia en tono menor. (p. 504)

Em *La consagración de la primavera*, Carpentier procurou fugir ao modelo. A intenção ideológica não determina um retorno ao registro realista, a que normalmente recorrem as *novelas de la revolución*. Ao contrário, a notação do fluxo de consciência sobrepõe-se ao registro realista e os fatos narrados estão sujeitos à subjetividade dos narradores. A mediação subjetiva quebra o distanciamento do romance épico, promove o descentramento do foco narrativo, subordina o tempo histórico ao tempo da 1ª pessoa.

O diálogo naturalista – uma solução fácil e falsa, a que falta o ritmo natural da vida – também não se encontra em seu romance. Carpentier procurou evitá-lo, construindo capítulos *monolíticos, casi sin punto y aparte*.⁴⁸

O predomínio da dimensão psicológica sobre a histórica significa que o romance da revolução se volta para obter – como queria a estética marxista – *um conhecimento mais íntimo dos participantes típicos de um grande conflito histórico, representados no pleno desenvolvimento de suas qualidades humanas*.⁴⁹ De forma

⁴⁸ Virgilio LEMUS, *Entrevistas*, pp. 442 e 472.

⁴⁹ Cito Georg LUKÁCS, que se refere a Walter Scott. Cf. *Narrar ou descrever?*, p. 82.

convergente, este vem a ser o interesse maior do romance moderno, que trouxe para a narrativa revolucionária o monólogo interior.

No final dos anos 70, Carpentier acredita que o escritor latino-americano deve buscar uma correspondência entre consciência estética e vontade política. Para ele, a narrativa deve conviver com a tensão entre experimentação e convencionalismo, prosa barroca e registro realista, conteúdo ideológico e autonomia do texto. Todas as combinações são possíveis, assim como a determinação do contexto é inevitável. O que Carpentier condena é o método intuitivo.

No horizonte de expectativas em que é gerada esta *novelística*, esta é uma proposta revolucionária. Revela, ainda, a competência de um autor que concilia tradição e talento individual. O mérito deste grande romance, em que se evidencia um fenômeno de regressão estética, está nesta proposta de superação do gênero, pela adoção de *técnicas antinaturalistas*.⁵⁰

La consagración terá a oportunidade de ser lido, num tempo próximo, em que a Revolução Cubana não mais será ponto de referência para um leitor potencialmente revolucionário. O tempo dirá se este romance resistirá à crise do socialismo; se os recursos de modernidade serão suficientes para compensar o fechamento ideológico; se a excelência da forma revolucionária garante a permanência da mensagem revolucionária.

⁵⁰. Antonio CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*, p. 161-162.

CONCLUSÃO

Es totalmente falso que el artista que se compromete politicamente en la obra pierde calidad!

Alejo Carpentier

Es enteramente posible que un escritor aparezca hoy sosteniendo técnicas avanzadas y sea un reaccionario decadente redomado.

Fernando Alegria

Identificados com a estética marxista, os romances de Amado e Carpentier representam uma tendência da literatura latino-americana motivada pela denúncia do atraso em que se encontram as classes trabalhadoras, sob a vigência do sistema capitalista. Tomados isoladamente, vemos que a situação do negro oprimido, em cada romance -- assim como a formulação de uma estética revolucionária que o tenha como *assunto* -- apresenta complexas variáveis, que correspondem ao ângulo ideológico de cada autor no processo histórico de suas sociedades.

Nos anos 30, quando as esperanças revolucionárias estavam em marcha, Balduino era um personagem em ascensão. Supera a alienação, assume a consciência crítica do processo político e econômico em que estão inseridos os de sua classe. Seus vacilos ideológicos, nos planos afetivo e cultural, não o descaracterizam como herói revolucionário. Junto a *La consagración de la primavera*, *Jubiabá* é um romance que motiva para a ação.

Em *Mar morto*, contudo, Jorge Amado irá enfatizar os traços psicoculturais do personagem Guma, em detrimento de sua politização. Guma é um personagem estacionário. Sendo um trabalhador explorado pelo sistema -- como denunciam dona Dulce e o Dr. Rodrigo --, permanece alheio à lógica do capitalismo. Fiel aos códigos da malandragem, Guma participa do sistema econômico sem assumir sua condição de explorado. Idealismo e alienação são os componentes deste herói, que valoriza a vida dos homens "livres" na beira do cais. Carente da *consciência da necessidade* de transformação da ordem social, o personagem atua, sobretudo, no campo de construção de uma identidade nacional-popular.

Da mesma forma, a história de Menegildo, em *Écue-Yamba-Ó*, não motiva para a ação. Menegildo é um personagem estacionário, como Guma. Vivendo à

margem do sistema, contudo, a exploração capitalista não está diretamente ligada à tragédia da sua existência. Ao contrário de *Mar morto*, neste romance não existe motivação política fora do discurso do narrador e, muito menos, o didatismo estrutural que compromete o desenlace de *Jubiabá*. *Écue-Yamba-Ó* é o menos ideológico dos romances de 30. Como personagem alienado, Menegildo contribui para o projeto de construção de uma identidade afro-cubana, no campo da mitologia nacional-popular. A motivação política dos tempos revolucionários, contudo, permitirá resgatar este herói do esquecimento.

À parte estas diferentes configurações, em conjunto os romances de Amado e Carpentier representam os melhores momentos da estética nacional-socialista na América Latina dos anos 30.

Mas a adequação do objeto literário às expectativas de uma época, se resulta em sucesso, nem sempre é garantia de qualidade estética. Ao contrário, como observa Roberto Schwarz, numa época de forte politização das ações literárias a satisfação das exigências do realismo socialista *empurra o artista para as formulações mais radicais e justas, que se tornam por assim dizer obrigatórias, sem que daí lhes venha, como a honra ao mérito, a primazia qualitativa*.¹

Na avaliação da crítica contemporânea, a qualidade estética de uma literatura está relacionada a seu poder de promover uma inversão das expectativas do sistema literário em que se produz. Uma obra literária permanece esteticamente atuante enquanto consegue contribuir para a renovação técnica e ideológica dos gêneros, provocando estranhamento onde antes havia a confortável reiteração de

¹ A observação de Roberto SCHWARZ, fundamentada em Adorno, que tomamos como princípio estético, remete ao Testro de Arena no Brasil dos anos 60. Cf. Cultura e política, 1964-1969, p. 85.

normas literárias e valores sociais.² Isto posto, conclui-se que uma literatura autenticamente revolucionária não pode prescindir da forma revolucionária.³

Esta primeira conclusão não pretende estabelecer o primado da forma. Georg Lukács observa, com razão, que devemos evitar *a imitação dos teóricos que dão o tom à vanguarda e só admitem, para a distinção das escolas, critérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos de realização*. Para ele, o critério formal torna *imensamente fácil opor o 'moderno' a um 'passado' que se pretende ultrapassado*.⁴

Na verdade, Lukács desfaz a dicotomia entre forma e conteúdo com que, didaticamente, conceitua-se a arte revolucionária. Para ele, a arte revolucionária deve buscar a melhor adequação entre os conteúdos ideológicos e as formas expressivas. Esta adequação, cumpridas as exigências de originalidade e criatividade, *confere aos escritores e às suas obras uma especificidade qualitativa*. Na sua avaliação, portanto, Lukács privilegia a construção literária, em detrimento da prosa didática. Nas suas palavras, há um *objetivo expresso na própria estrutura da obra* que não se confunde com as *intenções conscientes do autor*.⁵

O rebaixamento da qualidade estética dos romances *Écue-Yamba-Ó* e, sobretudo, *Jubiabá*, está diretamente relacionado à evidência das intenções ideológicas, que determinam o predomínio do *tratamento realista*. Se este modelo de fácil decodificação literária e ideológica serve ao caráter proselitista da literatura

² Este critério de valor fundamenta-se nas teorias da estética da recepção. Cf. Hans Robert JAUSS, *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*; Maria da Glória BORDINI e Vera Teixeira de AGUIAR, *Literatura: a formação do leitor*.

³ Eduardo COUTINHO, referindo à literatura do boom, observa que, *para se expressar uma visão revolucionária do mundo é preciso começar revolucionando-se os meios de expressão dessa visão (...); não se pode denunciar nada se o fazemos dentro do sistema a que pertence o denunciado (...); Escrever contra o capitalismo com a bagagem mental e o vocabulário que derivam do capitalismo é perda de tempo*. Cf. *A narrativa contemporânea das Américas*, p. 180.

⁴ Georg LUKÁCS, *O realismo crítico na sociedade socialista*, p. 1-2.

⁵ *Ibidem*, p. 4-5.

socialista, seu caráter autoritário compromete a verdadeira intenção revolucionária. Na avaliação de Roberto Schwarz, *a prosa didática – enquanto literatura – registra apenas o impulso paternalista, manipulativo, professoral ou o que seja, que leva a classe superior a ocupar-se das inferiores*.⁶

Vistos de outra perspectiva, contudo, os romances de Amado e Carpentier reafirmam sua força revolucionária. Em relação à literatura acadêmica, representada pelo regionalismo esteticista e ornamental das *novelas de la tierra*, os procedimentos de democratização da linguagem e politização da narrativa, que apresentam, caracterizam-se como recursos da modernidade literária⁷, promovendo a renovação desta linhagem tradicional das literaturas latino-americanas. Neste sentido, permanecem atuantes, reconhecidos pela qualidade literária e admirados como vigorosos documentos de uma época.

Partindo destes critérios, posso dizer que nos primeiros capítulos de *Terras do sem fim* encontram-se os momentos de melhor realização da literatura revolucionária na obra de Jorge Amado. Os episódios do navio, a descrição da mata e, sobretudo, as passagens em que os personagens Ester e Damião – vítimas da opressão de classe – assumem seu próprio discurso constituem momentos de excelente realização literária. A desconstrução da linearidade das ações, a *frondosidad verbal* das passagens descritivas e o monólogo interior são recursos da modernidade que evidenciam um trabalho de enunciação literária.

Se nos romances anteriores temos um narrador que fala do povo (e para o povo) à distância, com a segurança teórica do intelectual de esquerda quando se

⁶ Roberto SCHWARZ, *Didatismo e literatura*, p. 54.

⁷ Para Vera Follain de FIGUEIREDO, a democratização do discurso literário inclui-se entre as *conquistas de linguagem do modernismo*. Cf. *Da profecia ao labirinto*, p. 32.

dedica a contemplar as classes subalternas⁸, nas seqüências iniciais de *Terras do sem fim* temos uma narrativa que fala do indivíduo. Sem abdicar da denúncia política, o autor supera as exigências de coerência ideológica, decorrente da suposição de que a doutrina partidária capta toda a verdade -- e não a *superfície* -- da sociedade capitalista.⁹

Se o problema social não prepondera, tratando o indivíduo como categoria, a problemática individual não carece de contextualização histórica. Por outro lado, o monólogo interior adequa-se à revelação da angústia dos personagens, dando-lhes voz. Produzindo um discurso subjetivo sobre a circunstância dos personagens, que não se pretende reflexo imediato de sua situação social, a literatura de Amado aproxima-se da humanidade dos oprimidos, satisfazendo, plenamente, os princípios da estética marxista.¹⁰ Fugindo ao autoritarismo da coerência ideológica, negando o didatismo da prosa literária, considerando a humanidade dos fatos históricos, sua literatura alcança um nível de realização superior.

Infelizmente, nos capítulos finais de *Terras do sem fim*, a qualidade estética não se mantém. Por um lado, observa-se a despolitização da intriga e a conseqüente instauração da narrativa de costumes. A perda da motivação política coincide com a falta de motivação literária. Ficam para trás os recursos da modernidade, que atribuíam maior autonomia e sinceridade ao discurso literário. Volta a prevalecer o *tratamento realista* da matéria ficcional, focalizada à distância por um narrador autoritário e indiferente à violência dos conflitos. O registro realista

⁸. Roberto SCHWARZ, *Didatismo e literatura*, p. 54.

⁹. Georg LUKÁCS, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, p. 26-28.

¹⁰. *Ibidem*, p. 23. *Ora, a 'humanitas' -- ou seja, o estudo apaixonado da natureza humana do homem -- faz parte da essência de toda literatura (...) autêntica.*

servirá à visão conformista do mundo do coronelato, dado como fatalidade histórica, numa perspectiva unívoca: o ponto de vista dos conquistadores.

No balanço final da narrativa, os negros Damião e Antonio Vitor são dois personagens em decadência. Incapazes, historicamente, de qualquer realização, são marcados negativamente, sem traços de heroísmo. Para Damião – e o bizarro Jeremias –, resta o lugar dos excluídos, junto ao lumpemproletariado.

Antonio Vitor participa do sistema, trabalhando sob a proteção fugaz da classe dominante. Como jagunço, não chega a constituir categoria social, permanecendo à margem como um agregado que é recompensado e estimado na medida da sua servilidade. Submetido à exploração de sua humanidade, assume traços de boçalidade, como a frieza frente à violência e a fidelidade ao patrão.

Se a tragédia de suas vidas de migrante é mais realista, condizente com a verdade sociológica, servindo como denúncia das injustiças sociais, ainda assim, no desenlace de *Terras do sem fim* a narrativa perde força revolucionária; não por faltar-lhe o otimismo, muitas vezes ingênuo e idealista, mas por sobrar-lhe conformismo com a "ordem" estabelecida. Nos anos 40, a literatura de Amado dá sinais de que a marcha das utopias chegaria ao fim, precocemente. Sem esperança no homem explorado ou explorador – segundo a estética marxista – não existe arte revolucionária.

Curiosamente, o *tratamento realista*, que servira ao proselitismo revolucionário de *Jubiabá*, serve à narrativa de costumes das seqüências finais de *Terras do sem fim*. Caracteriza-se, portanto, como um estilo útil às literaturas ideologicamente fechadas, em termos socialistas ou capitalistas. Se a literatura de massas satisfaz a ideologia burguesa, a literatura didática satisfaz uma visão de

mundo concebida pelo intelectual de esquerda, que aposta na transformação do mundo através da luta de classe. O caráter fechado e conformista destas literaturas — adequando a convenção naturalista a um propósito ideológico — responde por suas limitações estéticas. É preciso reconhecer, contudo, que a *prosa didática*, em *Jubiabá*, preocupa-se com o processo de conscientização do leitor através da negação de um sistema axiológico que a alienação da literatura de mercado confirma.

Se *Terras do sem fim* tem o "mérito" de revelar as contradições do autor "burguês", *La consagración* tem o "mérito" de revelar as concessões do escritor de esquerda, através da regressão aos procedimentos mais rudimentares e antiestéticos do realismo socialista. Restritos às seqüências finais, além de justificados pelo momento de euforia com os fatos históricos, vivido no contexto revolucionário, estes procedimentos não comprometem, contudo, a excelência estética deste romance que — como uma *gran novela*¹¹ — aborda todos os contextos e não se confina a um só gênero. Ao contrário, *La consagración* afirma-se como um romance que promove a renovação do gênero — caráter que explicaria as dificuldades de recepção que tem conhecido no ambiente revolucionário, mas esteticamente limitado, em que foi produzido.¹² Seu mérito está em haver produzido uma alteração favorável do horizonte de expectativas desta época, opondo-se às rígidas convenções do romance socialista.

Em *La consagración*, o enfoque da subjetividade do herói ameniza o intuito proselitista — salvo nas passagens em que este herói problemático deixa-se tomar

¹¹ Alejo CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, pp. 9 e 12.

¹² Remeto à colocação de Néida Cárdenas sobre a impopularidade deste romance, em Cuba, dado seu alto nível de erudição. Cf. nota 44, capítulo 7.

pela emoção e pela convicção ideológicas. Mas seu heroísmo, respaldado pela história, não é produto de uma idealização socialista. A intenção revolucionária não se sobrepõe à verdade do indivíduo burguês — que vacila, depois exila-se, e só adere destemidamente à causa revolucionária na última batalha. É através da dúvida que Enrique foge ao estereótipo do herói positivo e adquire a dimensão da humanidade.

A mensagem revolucionária mais evidente é produzida em narrativa paralela, que se encaixa ao enredo, em que se focaliza a comunidade negra de La Habana e seu envolvimento com o processo revolucionário, tendo como pano de fundo a maravilhosa e transgressiva ventura de amor entre Calixto e a donzela Mirta. Os negros — sobretudo Gaspar Blanco — são personagens em ascensão intelectual, social e política. Como agentes do processo histórico, são estes personagens secundários que motivam — se é que motivam — o leitor para a ação.

Em *La consagración de la primavera*, contudo, a intenção ideológica não determina o emprego do *tratamento realista*. Ao contrário, a dimensão épica insere-se na dimensão psicológica do protagonista, que narra os fatos políticos.¹³ Assim, a arte revolucionária não submete sua autonomia à vontade ideológica. Por outro lado, a argumentação ideológica não se perde em meio ao fluxo de consciência. Por fim, a qualidade literária do texto pereniza a mensagem, ao mesmo tempo em que valoriza a capacidade de recepção do leitor.¹⁴

¹³ Theodor ADORNO assim descreve a subjetividade do ponto de vista: *Imperceptivelmente, o mundo é puxado para este espaço interior — atribui-se à técnica o título de "monologue intérieur" — e o que quer que se desenrole no exterior ocorre (...) como um retalho interior, um momento da corrente de consciência, protegida da refutação pela ordem espaço-temporal objetiva (...)*. Cf. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 271.

¹⁴ Para Roberto SCHWARZ, em sua obra de maturidade Brecht não abre mão das *conquistas intelectuais ou técnicas (...)*, por ser contrário ao *populismo em arte*. Cf. *A santa Joana dos matadouros*, p. 90.

Em *La Consagración de la primavera*, portanto, Carpentier efetivamente realiza uma *narrativa síntese*¹⁵ entre experimentação e engajamento, alcançando, através da renovação do gênero, uma qualidade estética superior — *acima da alternativa entre a sensaboria da arte tendenciosa e a sensaboria da arte do desfrute*.¹⁶ Neste romance, sua literatura realiza-se como arte revolucionária: aquela que, segundo Lukács, supera o dogmatismo do realismo socialista e apresenta um *valor literário universal*.¹⁷

¹⁵ Com esta expressão, Eduardo COUTINHO refere-se à literatura do *boom*. Cf. *A narrativa contemporânea das Américas*, p. 180. Lembre-se que, para Carpentier, o *boom* da literatura latino-americana resulta de um projeto mais editorial que cultural.

¹⁶ Theodor ADORNO, *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 273.

¹⁷ Georg LUKÁCS, *Prefácio*, in *Significado presente do realismo crítico*, p. XI.

SUMMARY

In the field of comparative studies this inquiry aims at analyzing and interpreting the novels *Jubiabá*, *Mar Morto*, *Terras do sem fim*, written by Jorge Amado and *Écue-Yamba-Ó* and *La consagración de la primavera* by Alejo Carpentier. The relationship among these novels exists in that there is an attempt to reconcile and focus on the status of blacks in underdeveloped contexts – a theme inherited from regional naturalist movements – which denounces capitalism and the class society. The novels, therefore, are within the naturalist regional literary tradition of commitment to a cause, which developed in Latin American Literature. In addition, they are a reflection of the political consciousness developed during the thirties influenced by the Marxist perspective. A conscious reaction to social problems, and a desire to legitimate the existing social conditions, added to the prestige of socialist realism, justifies the development of this type of novel.

Through a description of these novels and from a socio-anthropological perspective in which an outline of affective relationships symptomatic of class domination are highlighted, it was possible to identify the procedures that characterize the various manifestations of this tendency in the work of each author. In this manner, the problems of political literature and the ways in which autonomy of form were adapted to the requirements of ideology are identified. The solutions to these problems found by Amado and Carpentier point out the distinctive quality of their narrative as revolutionary art based on Marxist aesthetic theory.

KEY WORDS

Comparative literature: brazilian and hispanic-american.

Comparative literature: hispanic-american and brazilian.

History and critical literary analysis.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Engagement. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus, 1971.

AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". *Novos Estudos*, n. 22. São Paulo: CEBRAP, outubro de 1988.

ALEGRÍA, Fernando. Literatura y revolución. In: *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

_____. Alejo Carpentier: realismo mágico. In: *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

ALMEIDA, Antônio de. *Movimentos sociais e história popular: Santo André nos anos 70 e 80*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1968.

_____. *Mar morto*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Terras do sem fim*. São Paulo: Martins, 1959.

_____. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins, 1969.

ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

- _____. Feitos em França. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins / Brasília: INL, 1972.
- _____. A Raposa e o tostão. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins / Brasília: INL, 1972.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANTELO, Raul. *Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC / Brasília: NL, 1986.
- ANTUNES, José Pedro. *A tradução comentada da Teoria da Vanguarda de Peter Burger*. Dissertação de mestrado. Campinas: Departamento de Teoria Literária, IEL / UNICAMP, 1989.
- ARAÚJO, Joana Muylaert de. Silvio Romero: limites da crítica naturalista. *Letras & Letras*, v. 11, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 1995.
- _____. Memória e ficção em Lima Barreto. *Letras & Letras*, v. 13, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 1997.
- ARIAS, Arturo. Los cronotopos y la definición de las identidades nacionales en la literatura de las Américas. *Anais do 2º congresso da ABRALIC*, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- AZEVEDO, Célia Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1979.

- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARBOSA, João Alexandre. Paixão crítica. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. O grau zero da escritura. In: *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BASTIDE, Roger. A incorporação da poesia africana à poesia brasileira. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP / Duas Cidades, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Leskow. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENOIST, Jean-Marie. Facettes de l'identité. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude e COELHO, Teixeira. A história como espetáculo, o espetáculo como história. In: CARPENTIER, Alejo. *Concerto Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. DisseminNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and Narration*. London / New York: Routledge, 1990.

- _____. A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BRITO, Mário da Silva. Oswald, democracia e liberdade. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CAMPOS, Augusto de (org.). *Pagu: Patrícia Galvão: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico*, v. 44, n. 1/4. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, jan. / dez. 1983.
- _____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Nacionalismo: uma palavra instável. *Folha de São Paulo*, 27 de agosto de 1995.

- _____. *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8. São Paulo: USP, 1970.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal*, v. 7. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- _____. Prefácio. In: CARPENTIER, Alejo. *O século das luzes*. São Paulo: Global, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: *Ensayos. Tientos y diferencias / Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- _____. Lo barroco y lo maravilloso. In: *Ensayos. Tientos y diferencias / Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- _____. *Écue-Yamba-Ó*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- _____. *El reino de este mundo*. Argentina: Quetzal, 1983.
- _____. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Barral, 1978.
- _____. *El siglo de las luces*. México: Compañía General de Ediciones, 1966.
- _____. *El recurso del método*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno, 1986.
- _____. *Concierto barroco*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1975.

_____. *La consagración de la primavera*. Barcelona: Plaza & Janes, 1989.

_____. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global, s/d.

_____. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar caribe. *Casa de las Américas*, n. 118. La Habana, 1980.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASANOVAS, Martín. Prólogo. *Revista de Avance*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, diciembre de 1972.

CASTAÑEDA, Jorge G. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERQUEIRA, Nelson. *A Política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

CESAR, Ana Cristina C. Malditos marginais hereges. In: *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense / Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHIAMPI, Irlemar. La antropofagia y lo real maravilloso: el diálogo americanicista entre Oswald de Andrade y Alejo Carpentier. *Plural*, v. 16-3, n. 183. México, diciembre de 1986.

_____. Carpentier y el surrealismo. *Revista Língua e Literatura*, n. 9. São Paulo: FFLCH / USP, 1980.

_____. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *La novela entre el mito y la historia*. s/r.

_____. Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. *Cuadernos americanos nueva época*, v. 2, n. 14. México: UNAM, s/d.

_____. A história tecida pela imagem. In: LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COELHO, Teixeira. *O sonho de Havana*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. *O que é ação cultural?*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COLESANTI, Aldo Luís B. O romance Parque industrial de Patrícia Galvão: um estilo de confluência. *Letras & Letras*, v. 1, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 1985.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: *Realismo & anti-realismo na literatura brasileira* (vários autores). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

COUTINHO, Eduardo. A narrativa contemporânea das Américas: a narrativa síntese. In: *A narrativa ontem e hoje* (vários autores). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

- CASTRO H, Guillermo. El proceso de la cultura latinoamericana: 1898-1930: José Carlos Mariátegui. *Casa de las Américas*, n. 118. La Habana, 1980.
- DARNTON, Robert, Inferno da Biblioteca Nacional em Paris. *Folha de São Paulo*, 9 de julho de 1995.
- DORFMAN, Ariel, El sentido de la historia en la obra de Alejo Carpentier. In: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH / USP, 1991.
- _____. Do rodapé à crítica universitária: Jorge Amado, um caso polêmico. *Anais do 2º congresso da ABRALIC*, v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1976.
- ECHEVARRÍA, Roberto Gonzáles. Ironía y estilo en Los pasos perdidos. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- _____. Lo cubano en Paradiso. In: *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, v. 2. France: Université de Poitiers, Espiral / Madrid: Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Fundamentos, 1984.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FACIOLI, Valentim (org.). *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- _____. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1981.

- FERNANDES, Florestan. O mestre exemplar. In: *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido* (vários autores). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago / UERJ, 1994.
- FILHO, Luiz Vianna. *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.
- FLÓREZ, Ramiro. *La dialéctica de la historia en Hegel*. Madrid: Gredos, 1983.
- FOLLARI, Roberto A. El derecho al sentido en lo posmoderno. *Educación e Filosofía*, v. 10, n. 19. Uberlândia: EDUFU, 1996.
- FORNET, Ambrosio. Las máscaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana. *Casa de las Américas*, n. 191. La Habana, 1993.
- FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1979.
- _____. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____. *Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. Prefácio. In: VIANNA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.
- GALVÃO, Patrícia. O carinhoso biógrafo de Prestes. In: FACIOLI, Valentim (org.). *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985.
- _____. Em defesa da pesquisa. In: FACIOLI, Valentim (org.). *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985.
- _____. Influência de uma revolução na literatura. In: FACIOLI, Valentim (org.). *Breton-Trotsky: por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985.

- GALVÃO, Walnice N. Amado: respeitoso, respeitável. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GARCÍA-CARRANZA, Araceli. Vida y obra. In: *Alejo Carpentier: un hombre de su tiempo*. La Habana: Editorial CREART, 1994.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. Conceito de nacional-popular. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. Problemas culturais. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- GOLD, Michael. *Judeus sem dinheiro*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento*, n. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GUILLÉN, Nicolas. *Páginas cubanas: autobiografia de um poeta na revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- JAMESON, Fredric. Resposta a Ahmad. *Novos Estudos*, n. 22. São Paulo: CEBRAP, outubro de 1988.

_____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

JAUSS, Hans Robert. La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich et alii. *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya, 1971.

KONDER, Leandro. Sobre Georg Lukács. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAFUENTE, Fernando R. (coord). *Semana do autor: Jorge Amado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1989.

LAJOLO, Marisa. Ensino, escola. In: *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido* (vários autores). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LASTRA, Pedro. Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: ZILIO, Carlos et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEMUS, Virgilio López (org.). *Entrevistas: Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'Identité*. Paris: Quadriges / Presses Universitaires de France, 1977.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

_____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1981.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Paradiso*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIMA, Luiz Costa. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil: era modernista*, v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio / Niterói: EDUFF, 1986.

_____. (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LLOSA, Mário Vargas. Jorge Amado e o paraíso. *O Estado de São Paulo*, 16 de fevereiro de 1997.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. O cronista Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Narrar ou descrever?. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. O realismo crítico na sociedade socialista. In: *Significado presente do realismo crítico*. Lisboa: Cadernos de Hoje, 1964.

MAIAKOVSKY, Wladimir. *Poesía y revolución* (traducción de Jaume Fuster i Maria Antònia Oliver). Barcelona: Península, 1974.

- MANDEL, Ernst. *Introdução ao marxismo*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- MARINELLO, Juan. Sobre la inquietud cubana. *Revista de Avance*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, diciembre de 1972.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *O general em seu labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. La realidad americana no se comprende con ojos europeos. *Comunicação e Política*, v. 2, n. 1-2. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, mar. / jun. de 1984.
- MENTON, Seymour. Modelos épicos para la novela de la Revolución Cubana. In: ECHEVARRÍA, Roberto González (org.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1984.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio: Topbooks, 1994.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- MÜLLER-BERG, Klaus. Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*. Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- NOVAES, Adauto. Apresentação. In: CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. El reino de este mundo ou les chemins de l'utopie. *Komparatistische Hefte*, n. 9-10. Universitat Bayreuth, 1984.
- PAIVA, Carlos Águedo N. Do antigo regime português ao capitalismo tardio brasileiro: a história de uma revolução ordenada. *Questões de Economia Política*, n. 4. Porto Alegre: CEDE, 1987.
- PAZ, Octavio. Os filhos da Malinche. In: *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PEDROSA, Célia. Literatura, cultura e ideologia: o trabalho de Antônio Cândido e uma genealogia da crítica literária contemporânea. *Anais do 2º congresso da ABRALIC*, v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. *Colóquio Letras*, n. 100. Lisboa, nov. / dez. de 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. *Anais do 2º congresso da ABRALIC*, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- PLEKHANOV, George. *Cartas sem endereço*: cinco ensaios sociológicos sobre arte. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- PRADO, Antonio Amoni. *1922, itinerário de uma falsa vanguarda*: os dissidentes, a Semana e o Integralismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRIETO, Abel. Trayectoria de una ensayística. *Casa de las Américas*, n. 120. La Habana, 1980.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record / São Paulo: Martins, 1975.

_____. Bahia de todos os santos. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record / São Paulo: Martins, 1975.

_____. O que deveríamos fazer. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record / São Paulo: Martins, 1975.

_____. O fator econômico no romance brasileiro. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record / São Paulo: Martins, 1975.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

RODRIGUES, José Honório. A política de conciliação: história cruenta e incruenta. In: *Conciliação e reforma no Brasil: um desafio histórico-cultural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. El barroco literario latinoamericano. *Casa de las Américas*, n. 177. La Habana, 1989.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos e SALVADOR, Alvaro. La literatura en Cuba: un caso aparte. In: *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

- SALLES, Iraci Galvão. *República, a civilização dos excluídos: representações do trabalhador nacional, 1870-1919*. Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de História, FFLCH / USP, 1995.
- SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da Vanguarda. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio: Paz e Terra, 1982.
- _____. Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância étnica. *Anais do 2º congresso da ABRALIC*, v. 1. Belo Horizonte, UFMG, 1991.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul. Pour qui écrit-on. In: *Qu'est-ce que la littérature?*. France: Gallimard, 1948.
- SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et alii. *Tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / FUNARTE, 1987.
- _____. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: *Que horas são ?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. A Santa Joana dos matadouros. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.
- _____. Didatismo e literatura. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- SKIDMORE, Thomas E. O negro no Brasil e nos Estados Unidos. *Argumento*, n. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- SLOCHOWER, Harry. La personalidad comunitaria en la literatura soviética: de Lunacharsky a Gorki a Ehrenburg y Sholojov. In: *Ideologia y Literatura* (entre las dos guerras mundiales). México: Era, 1971.
- SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America. In: BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and narration*. London / New York: Routledge, 1990.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.
- _____. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TROTSKI, Leon. A escola poética formalista e o marxismo. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- TROUCHE, André Luiz Gonçalves. Recuerdos de provincia revisited. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. España: Embajada de España en Brasil, 1995.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Ideologia Curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio: Zahar, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 1995.

WERNER, Dennis. *Uma introdução às culturas humanas: comida, sexo e magia e outros assuntos antropológicos*. Petrópolis: Vozes, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

_____. Um crítico marxista em Cambridge. *O Estado de São Paulo*, 7 de junho de 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.