

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Juliana Machado de Britto

**As figurações da violência em Jorge Amado: política e marginalidade em *Cacau* e *Capitães da Areia***

Juiz de Fora

2016

Juliana Machado de Britto

**As figurações da violência em Jorge Amado: política e marginalidade em *Cacau* e *Capitães da Areia***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - (Orientador)

Juiz de Fora  
2016

Juliana Machado de Britto

**As figurações da violência em Jorge Amado: política e marginalidade em *Cacau* e *Capitães da Areia***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Andréia de Paula Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes  
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico esta tese a Jorge Amado.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer, a princípio, pode parecer uma coisa simples, no entanto, torna-se uma tarefa complicada quando olhamos para trás e vemos que a caminhada foi repleta de “mãos amigas”. Então, a ordem que aqui segue é simplesmente categórica e não de importância.

À minha família, pelo incentivo e palavras de coragem sempre nos momentos certos.

Ao meu orientador e amigo Anderson Pires da Silva, pela ajuda, paciência, compreensão, pelas broncas, e, principalmente, por contribuir para tornar isso tudo real.

Aos membros da banca, que gentilmente aceitaram o convite para participar dessa avaliação.

Aos orixás, antes deuses dos negros, hoje deuses de todos, pela proteção e inspiração. Agradeço também a todas as forças cósmicas que nos ampara e nos guia. Saravá! Axé! Amém!

Aos meus amigos-companheiros de trabalho, de Literatura e de vida que, direta ou indiretamente, foram essenciais e pontuais nessa trajetória e automaticamente escreveram essa tese junto comigo: Charles Dias, Gabriel Moreira, Luiz Rogério, Laura Assis, Edmon Neto, Davi Pedroni, Luan Cristian, Élen Gonçalves (e sua mãe Helena Gonçalves), Daniel Moreira, Daniel Alves, Relines Abreu, Mariana Flores.

Aos meus alunos, que são o combustível da vida e o verdadeiro laboratório de pesquisa e troca de conhecimento, por todos os dias que passamos e passaremos juntos falando de Literatura e de vida.

A todos, que assim como eu, são filhos da foice, do martelo e do proletariado e que acreditam na utopia da revolução ou, melhor ainda, que querem e sabem que podem construir um país mais justo, menos desigual, menos preconceituoso, explorador e excludente.

## COMO ERA BOM

o tempo em que marx explicava o mundo  
tudo era luta de classes  
como era simples  
o tempo que freud explicava  
que édipo tudo explicava  
tudo era clarinho limpinho explicadinho  
tudo era mais asséptico  
do que era quando eu nasci  
hoje rodado sambado pirado  
descobri que é preciso  
aprender a nascer todo dia

Chacal

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar as figurações da violência nas obras *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado. Para isso, procuramos analisar as violências encontradas nas obras e o que cada uma delas nos comunica, levando em consideração o projeto político, ideológico e estético do autor. Nesse momento da Literatura Brasileira, década de 30, as facetas da violência do trabalho, do Estado (institucionalizada), religiosa, político-social, revolucionária, estão descritas sob a polarização capitalismo versus socialismo e como muitas delas são produtos do capitalismo que aqui se firmava. Essas mesmas violências ainda se fazem presentes em nossa sociedade e servem como mecanismos de opressões e desigualdades, tornando cada vez mais distante o que pretendia Jorge Amado: criar possibilidades de regeneração e representação positiva do oprimido à medida que lhe é dado condições dignas de sobrevivência.

Palavras-chave: Violência. Política. Marginalidade. *Cacau*. *Capitães da Areia*.

## ABSTRACT

The present thesis aims to investigate the figurations of violence in the works *Cacau* (1933) and *Capitães da Areia* (1937), both written by Jorge Amado. In order to do this, we analyzed the violence found in them and what each one communicates, taking into account the author's political, ideological and aesthetical project. At this precise moment in Brazilian Literature, the 30s, the many facets of violence (of work, institutionalized by the State, religious, sociopolitical, revolutionary) are described under the polarization capitalism versus socialism and several of them are products of the capitalism which was being established in the country. The same facets of violence are still present in our society and serve as mechanisms to oppress and deepen inequalities, postponing what Jorge Amado intended to perpetrate: the creation of regeneration opportunities and positive representations of the oppressed people as they are given decent survival means.

Key-words: Violence. Politics. Marginality. *Cacau*. *Capitães da Areia*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 “A FRATERNIDADE DE JORGE AMADO”</b>	16
1.1 INFLUÊNCIA DO SOCIALISMO E COMUNISMO NA FICÇÃO DE JORGE AMADO	20
1.2 O ROMANCE PROLETÁRIO E O ROMANCE SOCIALISTA	36
<b>2 LINHAS PARALELAS QUE SE CRUZAM</b>	47
2.1 OS GÊNEROS HÍBRIDOS: O USO DAS CARTAS, DOS BILHETES E DO JORNAL	49
2.2 O NARRADOR E OS PERSONAGENS EM <i>CACAU</i> E <i>CAPITÃES DA AREIA</i>	68
<b>3 CACAU E CAPITÃES DA AREIA: O QUE DIZ A VIOLÊNCIA?</b>	76
3.1 A VIOLÊNCIA NO MUNDO DO TRABALHO	78
3.2 A VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA	85
3.3 A VIOLÊNCIA RELIGIOSA	94
3.4 A VIOLÊNCIA POLÍTICO-SOCIAL	106
3.5 A VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA	109
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	112
<b>REFERÊNCIAS</b>	121
<b>ANEXOS</b>	126

## INTRODUÇÃO

A ideia inicial desta tese vem desde o mestrado, quando tinha intenção de pesquisar a relação intersemiótica entre o livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, e o filme *Pixote a Infância dos Mortos*, de Hector Babenco. Como minha então orientadora considerou não ser viável, já que é mais prudente analisar livros e filmes homônimos, posterguei a intenção para o doutorado e segui o mestrado elegendo *Cidade de Deus* – livro e filme – como o *corpus* da análise. Para tal, estudei a lógica interna do crime em ambas as obras e, conseqüentemente, o diálogo entre elas.

Quando fui aprovada no doutorado, o *corpus* da minha proposta inicial era uma discussão sobre as representações da violência em três obras da Literatura Brasileira, situadas em épocas distintas, e suas respectivas representações cinematográficas: *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado; *Infância dos Mortos (Pixote)* (1977), de José Louzeiro; *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Isso se justificaria pelo fato de que as relações entre literatura e cinema são múltiplas e não raro complexas, caracterizadas por forte intertextualidade. A relação dialógica e dinâmica existente entre livros e filmes muitas vezes favorece o estabelecimento de uma hierarquia entre as formas de expressão, a partir da qual examinamos uma possível “fidelidade” de tradução.

A insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária originária pode resultar em julgamentos superficiais, sem uma reflexão mais profunda, que frequentemente valorizam a obra em detrimento da adaptação, de forma que os filmes são julgados criticamente por não serem fiéis à obra adaptada. Ao ignorar diferenças essenciais entre as duas linguagens, essa comparação torna-se um falso problema, caso o espectador não conheça a obra original ou ainda se a obra em questão seja pouco conhecida e valorizada. Enquanto uma obra artística, seja ela romance, conto, poema,

filme ou pintura, tem de ser analisada em relação aos valores do campo no qual se insere e em relação aos valores de outros campos, com os quais dialoga, a linguagem fílmica utiliza-se de recursos específicos na construção da narrativa que não podem ser explorados no universo da escrita. Ressalta-se uma questão relevante e merecedora de aprofundamento: embora as conexões entre os elementos narrativos na literatura e no cinema apontem para semelhanças e diferenças em relação à forma como são feitos, ocorrem mudanças culturais que influenciem e renovem certos gêneros, de modo que alguns operadores estão sempre presentes.

Em um primeiro momento, seria discutido o diálogo entre os livros e suas adaptações fílmicas, respectivamente, com o posterior diálogo entre as obras em si, partindo do pressuposto de que há um cruzamento entre elas e entre os contextos em que se inserem. Isso daria respaldo para que fosse traçada a evolução diacrônica da literatura urbana sob o viés da criminalidade e violência infantil, ressaltando como os três autores conduzem suas narrativas focando o urbano e a violência que ronda os grandes centros.

A pretensão era analisar com clareza como tal evolução ocorreu, nos livros e nos filmes, ao longo dos anos no que concerne aos seguintes aspectos: o equivalente criativo entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, como também, a condução dos enredos, que se entrecruzam – os assaltos, a astúcia e malícia das crianças que, mesmo tão jovens, são tão perigosas; a infância, nada inocente, com ares de fase adulta, perceptível na relação isomórfica entre o carrossel, bala e pipa, com objetos letais, como punhais, navalhas, facas, revólveres, escopetas; o abandono social, a negligência do Estado, a falta de políticas adequadas, bem como a ausência de família, escola e orientação para a vida; a questão das punições – os reformatórios (FEBEM, FUNAB) e a cadeia; as crianças maltrapilhas, sujas, agressivas (seja fisicamente ou através da linguagem), a sexualidade precoce e as drogas.

Em contrapartida, após muitas análises e conversas, chegamos à conclusão de que essa pesquisa, embora fosse criativa e relevante para o “Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora”, levaria tempo maior que o permitido pelo curso permite. Por conta dos prazos a serem cumpridos, seria necessário reduzir o *corpus* de análise, visto que teríamos seis obras em questão (três livros e três filmes). Diante disso, restringimo-nos a *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, e *Infância dos Mortos (Pixote)*, de José Louzeiro.

Decidida essa delimitação, o estudo abordaria a questão da delinquência infantil e suas motivações: em *Capitães da Areia*, destituído de tudo, o grupo de meninos, sem qualquer envolvimento com drogas e apenas com navalhas, punhais e canivetes para sua defesa, só tinham a rua como espaço de sobrevivência e moradia, com vasta liberdade de correr, passando por todas as peripécias, ora furtando ora pedindo, para arranjar o que comer e o que vestir; já em *Infância dos Mortos (Pixote)*, embora também seja retratada a luta pela sobrevivência no grupo de crianças abandonadas, elas entram em contato com a droga, não como usuários, mas como transportadores ilegais, supondo como isso melhoraria sua condição de vida ou enriquecimento.

Por essa segunda obra inicia-se um processo de mudança na concepção do que é a marginalidade. Amparados nos conceitos de Walter Benjamin, em *O autor como produtor* (1985), discutiríamos também questões ligadas ao romance como reportagem, gênero literário rechaçado pela crítica literária, além do papel do jornal como motivador da criação literária.

Após o processo de qualificação, notamos que, apesar da proximidade entre os temas das narrativas, estabelecer um diálogo entre elas seria uma tarefa complexa, quer seja pela carência de obras teóricas que contemplem o assunto, quer seja pela dificuldade de se estabelecer um ponto de confluência entre as obras, em relação às questões estéticas e literárias. Embora se aproximem quanto à abordagem – infância e juventude marginalizada –,

os enredos distanciam-se, dificultando a análise dialógica e implicando-se o risco de uma análise sociológica e de dados sobre a criminalidade infantil, de modo a reproduzir “mais do mesmo” e afastar-se do objeto literário em si.

A partir disso, foi acordado que, para a melhor fluidez da tese, concentrássemos a pesquisa nas obras *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, que, embora seja um dos escritores mais traduzidos fora do Brasil e mais adaptado para o cinema e a televisão, tendo vasta bibliografia e amplo campo temático e ficcional e em consonância com o tempo presente, seria interessante que fosse mais estudado e tivesse constante revisitação e reformulação crítica.

Dessa forma, continuamos com a hipótese da representação da violência, guiando-nos por um questionamento: como pode ser configurada a representação da violência partindo do projeto político, ideológico e estético de um autor? Levando-se em conta esse momento da Literatura Brasileira, algumas respostas relevantes foram encontradas: as facetas da violência do trabalho, do Estado (institucionalizada), religiosa, político-social e revolucionária, mesmo que descritas na década de 1930, sob a polarização capitalismo *versus* socialismo, ainda se fazem presentes em nossa sociedade e servem como mecanismos de opressões e desigualdades, afastando-se do ideário do autor quanto à possibilidade de regeneração e representação positiva do oprimido à medida do que lhes é dado como condições dignas de sobrevivência.

No capítulo 1, “A fraternidade de Jorge Amado” traçamos um panorama geral sobre o romance da década de 1930, a influência do socialismo e comunismo na ficção de Jorge Amado, uma explanação sobre o romance proletário e o romance socialista. Para isso, usamos os postulados teóricos de Eduardo de Assis Duarte, Luis Bueno, João Luiz Lafetá, Walter Benjamin, Antonio Candido, Terry Eagleton, entre outros.

No capítulo 2, “Linhas paralelas que se cruzam”, apontamos como essas duas obras dialogam quanto à utilização de gêneros híbridos – conceito de Mikhail Bakhtin (1993), em

*Questões de Literatura e Estética* – analisando a linguagem como violência e como os gêneros híbridos – cartas, bilhetes e jornal, configuram a estratificação da linguagem e a segregação social. Para reforçar nosso ponto de vista, usaremos, além de Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Walter Benjamin, Michel Foucault. Nesse capítulo é feita também uma análise sobre o narrador e os personagens em *Cacau e Capitães da Areia*.

No capítulo 3, “*Cacau e Capitães da Areia: o que diz a violência?*”, fazemos uma análise das figurações da violência encontradas nas obras: em *Cacau*, a violência no mundo do trabalho e a relação explorador *versus* explorado; em *Capitães da Areia*, a violência institucionalizada, exercida pelos órgãos do Estado, a violência religiosa, em dois momentos – a “revolta” dos orixás contra os ricos e a violência da Igreja Católica com os pobres e, a violência político-social e a violência revolucionária, meios de transformação social. Nilo Odalia, Carlos Alberto Messeder Pereira, Michel Foucault, Reginaldo Prandi foram os teóricos usados para guiar nossa explicação.

Espero que esta tese possa contribuir com pontos relevantes para a análise das obras de Jorge Amado, que, não raro, ressem de estudos mais profundos sobre determinados aspectos que passam despercebidos pelos leitores ou críticos literários, ou sobre as quais recaem comentários valorativos, superficiais e depreciativos quanto à sua profundidade.

Cabe ressaltar que, ao analisar a obra de um escritor, deve-se distinguir apreciação pessoal de valor literário. Ao longo dos anos de minha formação acadêmica, como leitora da obra de Jorge Amado, em um trabalho minucioso de leitura, releitura e observações sobre cada aspecto novo a que a crítica não havia dado a devida atenção, fui consolidando uma percepção de que sua obra é vítima de leituras planas, com análises, quase sempre, rasas e superficiais, de modo que seria oportuno revisita-la.

O autor deixou aos seus leitores (e em particular a mim) o legado de que a luta, somente a luta, será o meio de transformação da sociedade em que vivemos. A luta de classes

sempre existiu e sempre existirá. Enquanto houver capitalismo, burguês e proletário, a luta de classes estará imersa nas relações humanas, e dela podemos resgatar a visão positiva do oprimido (ainda que seja uma premissa básica da crítica literária e da literatura marxista). Basta que tenhamos a sensibilidade de oferecer oportunidades a todos de forma justa e real.

A revolução é o caminho...

## 1. “*A FRATERNIDADE DE JORGE AMADO*”<sup>1</sup>

A década de 1930 tornou-se um momento propício para discussões acerca da tensão entre a questão estética e a ideológica na obra literária. Após a Semana de Arte Moderna, em 1922, começam os questionamentos sobre a renovação da arte, e a tida “primeira fase do modernismo” ou “fase heroica”, que tinha como objetivo romper com o tradicionalismo artístico e criar, com base em novas técnicas e meios de expressão, uma forma de traduzir a nova realidade do século XX.

A luta da primeira geração modernista contra a cultura acadêmica já era vitoriosa. Suas propostas, como verso livre, busca de uma língua brasileira, interesse pela paisagem nacional e pelos temas ligados ao cotidiano estavam definitivamente consolidadas em nossa literatura. O rompimento com a linguagem artificial e passadista em favor de uma linguagem mais natural, baseada no folclore e na literatura popular, acaba por acarretar duas rupturas: uma no projeto estético e outra no ideológico.

A ruptura do projeto estético consiste no enfrentamento da elite cultural adaptada aos valores parnasianos e simbolistas, mostrando-lhe novos conceitos da arte de vanguarda. Quanto ao projeto ideológico, essa geração, a partir do nacionalismo crítico, buscou reconstruir a cultura brasileira sobre as bases nacionais, promover a revisão crítica de nosso passado histórico e de nossas tradições culturais, combater nosso complexo de colonizados, apegados a valores estrangeiros.

Embora tanto os combatentes da primeira fase do Modernismo (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) quanto os regionalistas da segunda fase (José Lins do Rego, Jorge Amado) tenham mantido atitude agressiva ao academicismo, muitos autores da geração de 1930, negavam tal influência advinda da geração de 22. Não só José Lins do Rego e Gilberto

---

<sup>1</sup> Texto escrito pelo escritor Oswald de Andrade, na então "Folha da Manhã" em 26 de outubro de 1943, sob o título "Fraternidade de Jorge Amado".

Freyre se manifestaram contra as influências da Semana de Arte Moderna em suas obras, mas também Graciliano Ramos e Jorge Amado declararam não ter ligações com o movimento de 22. Luis Bueno (2006) faz uma comparação da relação entre os integrantes da semana de 22 e a geração de 30 com as conflituosas relações entre pai e filho, sobre a qual Jorge Amado comenta:

[...] o meu depoimento é de um pós-modernista, de um escritor que não teve mais a mínima ligação com este movimento. Quando ele surgiu e cresceu, era eu aluno de escola primária e de curso ginásial. E se figura como marco do fim desse movimento o aparecimento de *A Bagaceira*, em 1928 (ano que também foi escrito o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, romance que é um balanço do movimento), ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento<sup>2</sup> (1940).

Como se pode perceber, além de demonstrar que sua idade precoce e ordem cronológica não favoreceriam seu pertencimento a essa fase, Jorge Amado esclarece que estava surgindo na cena literária uma nova geração de escritores, outro movimento que desejava firmar-se como independente, sem ligações com 22.

Com efeito, enquanto a geração de 22 discute essencialmente as questões ligadas à linguagem, a geração seguinte, de 1930, preocupa-se essencialmente com questões de ordem política, como a função da literatura, o papel do escritor e as influências das ideologias nas artes. Essa literatura vem permeada pela ênfase nas lutas ideológicas e pela consciência da luta de classes.

Sobre o aspecto de ruptura entre as duas gerações, Mário de Andrade (1972) e João Luiz Lafetá (1974) têm posicionamentos distintos: enquanto o primeiro considera a geração de 1930 com viés mais político do que artístico, o segundo concebe essa geração como desdobramento ou resultado da diluição do radicalismo estético. Deve-se considerar a

---

<sup>2</sup> AMADO, Jorge. *Revista do Brasil*, abr. 1940 (3ª fase, III, 22), p. 108.

distância no tempo entre os dois teóricos: a visão de Mário de Andrade é de um contexto no qual está inserido, inclusive como participante do movimento literário, o que empana, de certa forma, a objetividade da análise; a de João Luiz Lafetá, pela perspectiva temporal e pelas análises a partir de revisões bibliográficas, é mais ampla.

Esses posicionamentos diferenciados com relação ao mesmo período – quer pela concepção de Jorge Amado sobre a segunda geração como um movimento independente do anterior, quer pela concepção de Mario de Andrade como um movimento mais político do que literário, quer pela concepção crítica de Lafetá como desdobramento da geração anterior – requerem algumas considerações.

A literatura de Jorge Amado, apesar de direcionar um novo caminho para a produção literária, ligada à ideologia política e de lutas de classe, herda da primeira fase do Modernismo o experimentalismo linguístico e a expressão cultural popular. Por outro lado, quanto à visão de Mario de Andrade, ressalta-se que, exatamente pelo experimentalismo linguístico e pela expressão cultural popular, Jorge Amado não se distancia do projeto estético modernista, pelo contrário, alarga a leitura pela associação do projeto estético com o político. A concepção de Lafetá como um movimento único – sendo a produção a partir de 1930 apenas um aprimoramento das proposições anteriores – precisa ser reconsiderada: apesar de certas continuidades (experimentalismo linguístico e expressão cultural popular), a ruptura entre ambas é inegável: a independência dos autores, alcançando o máximo na sua liberdade temática e estética, liberdade esta de retorno ao passado – neo-naturalismo de Jorge Amado e de Graciliano Ramos; neo-simbolismo de Cecília Meireles; medida clássica em Vinícius de Moraes – confere razão ao posicionamento de Jorge Amado.

A respeito de Mário de Andrade (1977), cabe ressaltar que, se, por um lado, faz referência a certa “pressa” e “descuido” na escrita da literatura da geração de 30, mais preocupada com questões sociais do que com estéticas, por outro lado, em uma revisão da Semana de Arte

Moderna<sup>3</sup>, o autor reconsidera seu posicionamento anterior: defendendo a concepção de que artista ideal é aquele que estabelece um projeto estético e um projeto partidário em suas obras, critica a geração de 22 por ter-se restringido à liberdade estética, relegando o engajamento político-social.

Assim afirma Oswald de Andrade (2001, s/p) sobre Jorge Amado: “alguém que representava realmente uma geração”. Autor político, militante e polêmico, Jorge Amado, ao transformar sua obra em denúncia e meio de luta organizada, submete sua escrita a uma ideologia, sem, no entanto, abandonar a estética. Ideologicamente, defendia em suas obras os princípios vinculados ao PCB e ao comunismo, por acreditar que, através da distribuição solidária e justa dos bens sociais, da tomada de consciência de classe pelo proletariado, a desigualdade e a exploração dos oprimidos seriam eliminadas. Desse modo, a burguesia e todos os meios de opressão seriam extintos, e a revolução comunista se daria como um novo mundo para a sociedade.

Com relação à concepção estética de Jorge Amado, deve-se ressaltar que ela está relacionada ao projeto ideológico-literário: influência do Partido Comunista; ideologia da luta de classes; representação positiva do oprimido; linguagem representativa da classe social. Esse último aspecto está associado à segregação social, como se pode identificar nos romances *Cacau* e *Capitães da Areia*, cuja ruptura com o elitismo linguístico aproxima-se das camadas sociais retratadas. A questão da linguagem será tratada com maior profundidade no capítulo 2.

Tendo como cenário a Bahia e como personagens menores abandonados, pais de santo, prostitutas, mascates, malandros, coronéis, cangaceiros, trabalhadores do cais do porto e das zonas cacauceiras, sua obra fixa a temática político-social e a preocupação com a opressão dos marginalizados, com as crenças e lendas dos humildes, negros e trabalhadores. Embora essa construção de personagens tenha conferido a Jorge Amado uma crítica negativa,

---

<sup>3</sup> Conferência no Itamaraty por ocasião dos vinte anos de comemoração da Semana de Arte Moderna.

de “escritor menor”, de apelo popular por sua escrita carregada de erotismo e desprovido de preocupação estética, não se lhe pode negar a profunda sondagem da condição humana e social, como defende Anco Márcio Tenório Vieira<sup>4</sup> sobre a não percepção da crítica quanto à sua obra:

É neste ponto que Amado mais transgride. Ou seja, é onde as tensões sociais e econômicas são amainadas, embaralhadas, parecem perder força. É onde Eros vence o Logos. Neste ponto a obra de Amado lembra muito a de Nelson Rodrigues: a dualidade entre a moral da casa, aquela que é a da aparência, e a moral da rua, a das pulsões sexuais (2012)<sup>5</sup>.

Como já se afirmou, não se pode negar preocupação estética em Jorge Amado, uma vez que ela está associada à construção dos personagens, os quais são fruto da sociedade desigual. Amalgamando literatura e política, a produção literária brasileira da década de 1930 consistiu em abordagem social de denúncia. Nesse contexto, *Cacau* e *Capitães da Areia* têm como componente essencial o romance socialista e proletário, assunto que será abordado no próximo tópico.

## 1.1 INFLUÊNCIA DO SOCIALISMO E COMUNISMO NA FICÇÃO DE JORGE AMADO

Analisar a obra um autor requer compreender seu projeto ideológico-literário, inserido num contexto histórico e político. Na década de 1920 (marcada pela ascensão do movimento operário e pela crise da República Velha, com conseqüente declínio sócio-político-econômico-cultural) e na de 1930 (marcada pelo prestígio da indústria), prevaleceu estreita relação entre café e indústria, de modo que a política do governo beneficiou

---

<sup>4</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação de Letras da UFPE.

<sup>5</sup> Publicado no jornal *Jornal do Commercio*, seção cultura, disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/08/04/jorge-amado-segundo-a-critica-literaria-51532.php>

cafeicultores e industriais, e estes, supostamente representantes dos novos tempos, aliaram-se em sua maioria aos setores mais conservadores.

No decorrer dos anos de 1920, predominou rejeição ao coronelismo provinciano – sistema político que vicejou durante a República Velha (1889-1930) –, caracterizado pelo poder concentrado em latifundiários, fazendeiros de café e de cacau, ou senhores de engenho, os quais vinham controlando o poder desde o governo de Prudente de Moraes, em 1894. Nesse contexto essencialmente agrícola e dominado pelas estruturas de poder oligárquicas, fazia-se necessário reorganizar política economicamente o país.

Com a sobreposição das atividades industriais e o conseqüente enfraquecimento da cultura cafeeira, as decisões governamentais passaram a dinamizar as atividades industriais, as quais, até 1930, derivavam do desempenho das exportações agrícolas. Intensifica-se o fluxo migratório do campo para os centros urbanos mais industrializados, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro, que, adicionado ao crescimento vegetativo da população, proporciona maior oferta de mão-de-obra e aumento do consumo.

A partir de 1930, com a crescente instabilidade política que se alastrou pela América Latina e repúblicas centro-americanas, produzindo agitações e golpes militares (Peru, 1930; Argentina, 1930; Chile, 1931; Uruguai, 1933; Cuba, 1933), Getúlio Vargas chega ao poder e, por meio do populismo, implanta o intervencionismo estatal, em substituição a importações.

Fenômeno típico da América Latina, no início do século XX e tendo por base a política de massas, o populismo caracteriza-se pelo contato direto entre liderança e povo. Getúlio Vargas, nesse processo, embora tenha assumido claro paternalismo em relação ao povo, consolidou a indústria dentro de um esquema intervencionista, sem romper com a imagem de líder carismático e conivente com as elites dominantes.

Nessa fase de franca expansão, com o operariado brasileiro composto majoritariamente de imigrantes europeus, especialmente italianos e espanhóis, também responsáveis pela

introdução de novas ideologias políticas no país (anarquismo, socialismo e comunismo), influenciando trabalhadores brasileiros, o governo de Getúlio Vargas aproximava-se dos regimes de direita da Europa (fascismo italiano e nazismo alemão). Nesse período marcado por polarização política, estende-se o movimento literário daquele iniciado em 1922.

No dia 25 de março de 1922, foi fundado o PCdoB – Partido Comunista do Brasil<sup>6</sup> – parte constitutiva da história do país, cuja gênese essencial era aglutinar ideais libertários do trabalhador rural com o nascente proletariado, mais a adesão da intelectualidade brasileira. Revelando-se, desde o início, como um partido em que a vontade política fundia o mundo do trabalho com o mundo cultural, o PCB atraiu escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz, Patrícia Galvão (Pagu), José Lins do Rego, Jorge de Lima, Caio Prado Jr., entre outros, os quais se vincularam aos projetos e perspectivas que tinham nas camadas proletárias o sujeito real da intervenção social. A década de trinta marca dois movimentos na trajetória do PCB: o primeiro, até 1935, de afirmação política; o segundo, até 1942, de refluxo, repressão, prisão e exílio de seus integrantes, de forma que, entre 1935 e 1942, o partido foi da ilegalidade à legalidade e novamente à ilegalidade.

Sob esse contexto de polarização política, a literatura da segunda fase dá visibilidade aos problemas sociais, políticos e econômicos do país, já que, nesse contexto de opressão, fome, miséria, marginalidade e exploração, exigia-se uma arte revolucionária e capaz de promover uma política igualmente revolucionária:

O escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as formas de conhecimento de que se sentem únicas possuidoras as ciências exatas e as ciências sociais e humanas. Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a

---

<sup>6</sup> Fundado em 1922 com o nome de Partido Comunista do Brasil (PCdoB), no início dos anos 1960, em função da possibilidade de legalização e para evitar provocações da direita, para a qual o PCdoB era apenas uma sucursal da Internacional Comunista, o partido mudou o nome para Partido Comunista Brasileiro (PCB), enfatizando seu caráter nacional. Nesta tese, para se referir ao partido, será usada a sigla PCB.

força militar dos que buscam a ordem a ferro e fogo (SANTIAGO, 2002, p. 19-20).

Sobre esse aspecto, vale retomar João Luiz Lafetá (2000), que não concebe a existência de duas fases, mas tão somente um aprimoramento. Se, por um lado, ele nega as duas gerações, por outro lado, parte da premissa de que existiam dois projetos para se pensar o Modernismo brasileiro: o estético (renovação dos meios de expressão literária) e o ideológico (visão de mundo, posicionamento do escritor diante dos problemas do país, crítica à estrutura da sociedade brasileira, posição de classe). Argumenta ainda que, na nova concepção de romance, que deveria representar os dramas humanos e as questões de seu tempo, “a consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes” (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Vale ressaltar o compromisso do escritor com a realidade, a que se refere Walter Benjamin (1985, p.187-188): o escritor deve “decidir a serviço de quem ele quer colocar a sua atividade”. Esse engajamento da literatura com a realidade pode tornar-se um instrumento de reflexões sobre os principais problemas da sociedade: guerras, desigualdades, lutas de classe, entre outros. Estando isento de qualquer posicionamento, o autor tem sua função esvaziada, uma vez que se omite de sua responsabilidade crítica e política.

Em *Literatura e Sociedade* (2006), Antonio Candido destaca a dificuldade do escritor em se desvincular das questões políticas do país, assumindo, através da sua escrita, um compromisso social:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha

um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (p. 13-14).

O escritor Jorge Amado posiciona-se crítica e politicamente frente a sociedade. Seu primeiro livro já configura seu projeto político e literário, apresentando traços do que seria a tendência mundial: a “utopia da sociedade livre e igualitária” (DUARTE, 1995, p. 21). Os romances da primeira fase – de *O País do Carnaval* (1931) a *Subterrâneos da Liberdade* (1954), entre os quais *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937), estão vinculados ao debate ideológico e ao compromisso estético.

Defensor da classe trabalhadora e dos desvalidos sociais, Jorge Amado denuncia tanto a exploração do homem pelo homem, nas plantações de cacau, nas cidades, no campo, nas relações pessoais, quanto a opressão a que estão submetidos, como subempregos, humilhações e maus tratos. Com esse compromisso, o escritor não se desvincula de seus ideais partidários e de denúncia social, de modo que seus personagens são mais pessoas reais do que ficcionais, na medida em que representam trabalhadores em condições miseráveis: explorados, famintos, marginalizados.

Escrever para o povo, sobre o povo e aproximar-se do povo eram premissas básicas da segunda geração da prosa modernista e de Jorge Amado: tornar a literatura menos excludente e elitizada e mais próxima de sua vida e da vida dos leitores possibilitou maior visibilidade à luta de classes e às ideias comunistas.

Nesse ponto, vale esclarecer o contexto político e o social dos anos de 1930 no Brasil, que influenciaram diretamente a produção de Jorge Amado. A controversa Revolução de 1930<sup>7</sup> pôs fim à República Velha, iniciando-se a era Vargas, que se estende durante 15 anos consecutivos, dividida em dois períodos distintos. O primeiro (entre 1930 a 1945)

---

<sup>7</sup> Trata-se de uma revolução controversa por ser considerada por certos historiadores como realmente uma revolução e por outros como um conflito armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, tendo Getúlio Vargas como líder civil. Quer seja como revolução, quer seja como conflito armado, culminou com o golpe de Estado, que depôs, em 24 de outubro de 1930, o então presidente da república Washington Luís, impedindo a posse do presidente eleito Júlio Prestes.

caracterizou-se por três momentos distintos: Governo Provisório (1930-1934); Governo Constitucional (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945). O segundo período estendeu-se de 31 de janeiro de 1951 a 24 de agosto de 1954, quando Getúlio Vargas suicidou.

Como as obras *Cacau* e *Capitães da Areia* estão situadas no período do Governo provisório e do Estado Novo, respectivamente, este estudo contextualizará mais detalhadamente esses períodos. Nos primeiros quatro anos do Governo Provisório de Getúlio Vargas, houve a revogação da constituição de 1891, com o objetivo de estabelecer nova ordem constitucional e reorganizar a estrutura política do país. Para tal, Vargas compôs um ministério com representantes políticos gaúchos e mineiros. Além disso, como interventores para controlar os governos estaduais, Vargas colocou militares no poder, os quais, sem um projeto político concreto, tiveram logo sua presença na política hostilizada.

Sem uma constituição e governando através de decretos, Vargas logo sentiu a reação das oligarquias paulistas, de forma que, em 1932, a chamada Revolução Constitucionalista configurou uma tentativa frustrada de ir contra o novo governo e sua ampla base de apoio. Apesar de não promover a derrubada de Getúlio, o evento serviu para que uma assembleia constituinte fosse organizada com o intuito de discutir uma nova carta constitucional para o Brasil.

No plano econômico, nesse período, o governo de Vargas provou mais uma vez seu aspecto continuísta ao controlar a produção cafeeira através do Conselho Nacional do Café. Adquirindo a produção dos cafeicultores, Vargas esperava regular a valorização do produto no mercado externo. Na indústria, o país apostava no investimento em áreas que se mostravam atrativas mediante a retração econômica de alguns exportadores. Com isso, inaugurava-se um modelo industrial baseado na substituição de importações.

Em 1934, uma nova constituição consolidou significativa gama de propostas que fomentaram ideologicamente a Revolução de 1930. Um novo código eleitoral legitimava o voto

secreto e concedia esse mesmo direito a todos os cidadãos maiores de 21 anos, incluindo mulheres. Paralelamente, foram concedidos aos trabalhadores uma série de direitos entre os quais se destacavam a jornada de oito horas diárias, a paridade salarial entre os sexos, a proibição do trabalho aos menores de 14 anos, férias remuneradas e indenização para demissão sem justa causa.

Visando incentivar a economia, foram autorizadas linhas de crédito e a criação de companhias e institutos dedicados à discussão dos rumos do setor industrial. De forma semelhante, a atividade agrícola foi agraciada com medidas aperfeiçoando a produção e ampliando os índices de exportação. No plano educacional, instituiu-se o ensino primário público e gratuito e a ampliação das instituições de ensino superior e secundário.

Aproveitando-se do amplo apoio político já conquistado, Vargas conseguiu que os deputados responsáveis pela Constituição de 1934 aprovassem a adoção de eleições indiretas para o primeiro mandato presidencial. Dessa forma, ao ser escolhido pelos membros do Poder Legislativo, alargou o seu mandato em mais quatro anos e, segundo o que fora acordado, o próximo presidente seria escolhido através de eleições diretas.

Publicada em 1933, fim do Governo Provisório e início do Governo Constitucional de Getúlio Vargas, a obra *Cacau* segue a tendência do contexto mundial, com polarização entre a extrema-direita fascista (Ação Integralista Brasileira) e a esquerda (Aliança Nacional Libertadora), cuja preponderância cabia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Ao mesmo tempo, apesar da vigência da Constituição de 1934, Vargas mantinha centralização do poder.

A ruptura com os modelos de sociedade preestabelecidos divididos entre o coronel, o latifundiário, o dono de terras e o declínio da cultura canavieira do Nordeste, o eventual apogeu da ascensão do café paulista e o seu declínio, a política do “café com leite”, o crescimento da indústria e a ascensão da burguesia, quando analisados e estudados de forma

isolada, representam apenas fatos e momentos em si. Mas, observados no conjunto, representam uma teia de graves desequilíbrios para o desenvolvimento do país.

Figura dual, se, por um lado, Getúlio Vargas, mostrava-se populista e nacionalista, investindo na infraestrutura – Companhia Siderúrgica Nacional, Vale do Rio Doce, Hidrelétrica do Vale do São Francisco e IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), – criando a Justiça do Trabalho, instituindo o salário mínimo, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e os direitos trabalhistas (carteira profissional, semana de trabalho de 48 horas e as férias remuneradas), por outro lado, essas mesmas garantias serviram para minar qualquer mobilização contra o governo, rechaçando e desarticulando a mobilização sindical. Paradoxalmente, embora paternalista, dando direitos aos trabalhadores e garantindo-lhes amparo e melhores condições de trabalho, Getúlio Vargas afirmava que a luta de classes era inadmissível:

O Estado não quer, não reconhece a luta de classes. As leis trabalhistas são leis de harmonia social (...). Sempre tive em vista, ao resolver o problema das relações do trabalho e do capital, unir, harmonizar, e fortalecer todos os elementos dessas duas poderosas forças do progresso social. O preconceito de classe, tal como o concebem e exploram os reformadores extremistas, nunca nos preocupou na elaboração das leis sociais. Numa sociedade em que os interesses individuais prevalecem sobre os interesses coletivos, a luta de classes pode surgir como o caráter de uma ação de consequências funestas (VARGAS, 1942, p. 215).

*Capitães da Areia*, como já se afirmou, pertence ao período do Estado Novo (1937-1945), quando, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas outorgou a conhecida constituição polaca, de conteúdo fascista, centralizando o poder no presidente enquanto não se convocasse um plebiscito para aprová-la (o que não aconteceu). Nesse mesmo ano, Getúlio fecha o Congresso Nacional, instala o Estado Novo e passa a governar com poderes ditatoriais, perseguindo opositores políticos, principalmente partidários do comunismo. Com

líderes representantes da ideologia varguista, os sindicatos transformaram-se em espaço de divulgação da propaganda governista.

Entre os novos órgãos criados pelo governo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) era responsável por difundir imagem positiva do governo, controlava e censurava não os meios de comunicação da época, mas também a produção artística. O Estado Novo adotou o chamado Estado de Compromisso, em que se criaram mecanismos de controle e vias de negociação política, responsáveis pelo surgimento de uma ampla frente de apoio a Getúlio Vargas. Enquanto na Espanha artistas e escritores solidarizavam-se com a República e lutavam contra o fascismo, aqui, o integralismo de Plínio Salgado, com sua simpatia pelo fascismo e pelo verde das forças armadas, forneciam o paradigma ideológico para que o Estado Novo de Getúlio Vargas incinerasse, em praça pública de Salvador, 1.827 livros considerados subversivos e propagandistas do credo vermelho, sendo 1.694 – mais de 90% – de autoria de Jorge Amado, entre os quais *Capitães da Areia*.

Entre seus opositores e partidários comunistas estão os escritores dessa época, muitos dos quais submetidos a prisões, torturas e exílios, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, o qual foi obrigado a exilar-se na Argentina e no Uruguai, entre 1941 e 1942, período em que fez longa viagem pela América Latina. Em 1945, foi eleito membro da Assembleia Nacional Constituinte, na legenda do PCB, tendo sido o deputado federal mais votado no Estado de São Paulo. Jorge Amado foi o autor da lei, ainda hoje em vigor, que assegura o direito à liberdade de culto religioso. Dessa forma, as linhas de força da obra amadiana já estão antecipadas:

O compromisso com os problemas do tempo, com a ‘vida presente’ e os ‘homens presentes’; o propósito de construir uma literatura de intervenção social; a denúncia da exploração capitalista; a presença da coletividade em lugar de personagens de maior relevo psicológico; a discussão do comunismo; e, por fim, a presença dos cenários populares

baianos, propiciadores da crítica social, mas também de construções onde emerge o pitoresco de sabor regional (DUARTE, 1995, p. 56).

A proximidade de suas obras com as de pensadores progressistas e esquerdistas culminou com a criação do seu próprio debate político e ideológico que compreende:

[...] o clima de excitação revolucionária existente entre diversos países, a partir do ascenso comunista de 1917. Jorge Amado se irmana aos escritores e intelectuais que voltaram sua atividade para a concretização do socialismo. O impulso de esperança e utopia que move seus personagens é o mesmo que alimentou a obra dos ‘companheiros de viagem’ da revolução, espalhados mundo afora. De Picaso a Malraux, de Brecht a Maiakovski, boa parte da produção artística da época deixa-se marcar por um inconfundível ardor participante e impregna-se da atmosfera de radicalismo até então vigente. Como seus parceiros do movimento comunista internacional, Amado quer pegar o sonho com as mãos, para com elas fazer a literatura do oprimido (DUARTE, 1995, p. 20).

Desde o começo da década, o autor vinha notabilizando-se pelo tom de contestação em seus livros com referências explícitas à exploração no mundo do trabalho rural e urbano e à marginalidade social, ocasionada pela injustiça social e desamparo do Estado.

Terry Eagleton aponta para “a questão do partidarismo na literatura” (2011, p. 90) e acrescenta que essa questão “está ligada até certo ponto ao problema de como as obras de literatura se relacionam com o mundo real” (EAGLETON, 2011, p. 90). Isso se faz pontual no entendimento da primeira fase de Jorge Amado: ao apresentar a dimensão universal do homem, em sua degradação pela exploração do trabalho, pela exploração sentimental de suas ausências – afetivas, educacionais, materiais, religiosas –, expõe a luta de classes e o abismo que as separa.

Por meio do PCB, organização marxista, Jorge Amado deu amplitude aos seus ideais conciliando literatura e política. Compreendido como o conjunto de ideias filosóficas, econômicas, políticas e sociais elaboradas primordialmente por Karl Marx e Friedrich Engels, em

*Manifesto Comunista*<sup>8</sup>, o marxismo critica radicalmente o capitalismo e proclama a emancipação da humanidade em uma sociedade sem classes e igualitária. Fazendo profunda análise da realidade acerca do trabalho, da propriedade, das relações produtivas e principalmente da violenta exploração do proletariado, Marx e Engels propuseram a luta pelo fim do capitalismo com a substituição imediata do socialismo, de forma que as massas trabalhadoras, detendo os meios de produção, assumiriam o poder político e econômico.

Centralizando-se na luta de classes e na transformação do mundo, o marxista concebe o antagonismo entre dominantes e dominados como motor da história, propondo lutas, e não conciliações: sem luta e revolta diante do estado das coisas, não haverá revolução; e sem revolução, não haverá igualdade social. Essa luta não é entre o bem e o mal, mas entre as classes sociais concretas. Existe um real compromisso ético e político com a transformação do mundo, sendo preciso interpretá-lo e compreendê-lo, nas suas relações de poder materiais.

Roger Bastide (1968) traz à tona a intenção política, ideológica e literária de Jorge Amado: um militante marxista, esperançoso e que se vale do procedimento artístico como um meio de se fazer um estudo das lutas de classe. Para ele, Jorge Amado compõe uma espécie de discurso messiânico e profético:

Marxismo messiânico, que – sem desprezar o materialismo histórico pela exportação dos dados sociológicos atuais – se volta mais para o paraíso do futuro do que para a interpretação do passado: ‘o dia de amanhã será melhor e mais belo’. O marxismo de Jorge Amado é um messianismo da Esperança (BASTIDE, 1968, p. 55).

Em *Cacau* (1933), temos um romance em forma de manifesto – e este pode ser entendido como um manifesto em prol das denúncias das condições a que estão submetidas as pessoas do local (Sergipe e Sul da Bahia), os trabalhadores das fábricas e do campo e a

---

<sup>8</sup> Em seu *Manifesto Comunista* (1848), Karl Marx e Friedrich Engels defendem a ideia de que o socialismo e a sua fase final, o comunismo, só seria alcançado através da luta de classes e de uma revolução do proletariado. O comunismo seria o estágio em que as classes são abolidas, o trabalhador liberta-se, a luta termina, e os produtores passam a gozar plenamente do que produzem.

conquista de um novo destino. O cenário está diretamente ligado à produção de riqueza e pobreza da fábrica (antigo sustento da família de José Cordeiro) e às plantações de cacau da Fazenda Fraternidade, do coronel Manuel Misael de Sousa Teles. As explorações e as opressões perpassam a obra: o jovem que vê sua força de trabalho resultar apenas no dinheiro exorbitante do patrão; os trabalhadores que não conseguem desvencilhar-se das dívidas com a pequena mercearia (pois o lucro e a exploração estão em todos os níveis); as mulheres “defloradas” tanto pelos trabalhadores brancos quanto pelos estudantes de Direito (filhos dos brancos ricos coronéis), que passam pelas fazendas apenas para encrencar com a vida das pessoas de lá; as mulheres da vida, os pobres errantes, os pés-descalços, ou seja, a obra mostra a exploração do Brasil em sua larga diferença cultural. Ressalta-se que não se trata de um problema específico do Brasil, mas do mundo capitalista. A diferença são os métodos de exploração e as histórias que dela decorrem. O coronelismo, embora tenha sido uma experiência típica dos primeiros anos da república brasileira, foi um processo de longa duração que envolveu aspectos culturais, econômicos, políticos e sociais do Brasil. Com efeito, até no século XXI, ainda temos relações perpetradas nas bases do coronelismo, como, por exemplo, alianças políticas, compra de votos, machismo, etc.

As lutas de classe nessa obra emergem de maneira atenuada, devido ao traço hereditário do patriarcalismo. Temido e representando aquele a quem se obedece na hierarquia máxima do poder de mandos e desmandos, o coronel exerce o verdadeiro papel de Estado e serve, tanto a “Deus como ao Diabo” – ajuda em festas religiosas, caridade, mas manda matar e perseguir pessoas. Comportando-se dessa maneira, o coronel atende às exigências dos antagonismos de classes: é a classe dominante que oprime e massacra a classe dominada.

Em *Capitães da Areia* (1937) a crítica marxista perpassa o ideal do escritor de tornar sua obra complacente à causa do proletariado e dos desfavorecidos socialmente. Nessa obra, a luta é também dos operários e estudantes em prol dos condutores de bonde por melhores

salários: “A greve é o ponto culminante do livro (...) porque as antenas do escritor estavam ligadas no que era fundamental em termos de aspirações dos trabalhadores” (DUARTE, 1995, p. 135). No penúltimo capítulo “Os atabaques ressoam como clarins de guerra”, os capitães da areia tornam-se uma verdadeira “brigada de choque” (AMADO, 2009, p. 259) e “intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino deles é outro. A luta mudou seus destinos” (AMADO, 2009, p. 259).

O heroísmo individual nessas duas obras cede espaço à organização de ações coletivas – a chamada consciência de classe. O autor tenta figurar os destinos possíveis para os trabalhadores através da luta. Em *Cacau*, Sergipano, outrora burguês, dono de fábrica, passa a proletariado, operário dessa mesma fábrica até terminar como explorado na plantação de cacau e, nessa condição (queda do preço do cacau e dos salários), organiza uma greve entre os trabalhadores. O coronel, como representação maior da ordem, demitiu os grevistas, de modo que aos demais restou o trabalho pesado. Cansados dessa situação, organizaram-se numa mobilização trabalhista, mas que não foi executada em virtude do medo de demissão:

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

– Nem pense... Chegou trezentos e tantos flagelados que trabalha por qualquer dinheiro... e a gente morre de fome.

– Estamos vencidos antes de começar a luta.

–Nós já nasce vencido... – sentenciou Valentim.

Baixamos as cabeças. E no outro dia voltamos ao trabalho com quinhentos réis de menos (AMADO, 1984, p. 130-131).

A ação não concretizada não exclui o mérito da organização trabalhista, uma vez que, embora não soubessem o que estavam fazendo, sabiam que a mobilização poderia surtir algum efeito positivo para a vida deles.

Essa consciência de classe, em *Capitães da Areia*, é evidenciada na trajetória de Pedro Bala: de chefe do bando dos capitães da areia, passa a amigo de Alberto, estudante que o recruta para ajudar na mobilização da greve dos condutores de bonde, reivindicando melhores salários:

O estudante fazia planos sobre os Capitães da Areia. Agora Pedro Bala acordava todos e explicava o que tinham que fazer. O estudante estava entusiasmado com as palavras do moleque. Quando terminou de explicar, Bala resumiu tudo nestas palavras:

– A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente (AMADO, 2009, p. 254).

Levando em conta os preceitos políticos e sociais do autor, filiado ao PCB, *Cacau* e *Capitães da Areia* são obras que idealizam o herói do povo, símbolo da luta dos oprimidos pelo sistema. Seus personagens passam por processos de crescimento coletivo, e essa construção é mais “política e coletiva do que propriamente individual: é toda uma classe que se levanta e luta por direitos mínimos de cidadania” (DUARTE, 1995, p. 116).

A classe trabalhadora critica os efeitos da industrialização e da sociedade sobre a propriedade privada. A questão urbana também tem início na década de 1930. A experiência urbana e a miséria urbano-industrial dela advinda, iniciada nessa década e acelerada a partir de 1950, agravavam as condições de desigualdade no país. Nesse contexto, emerge na literatura o pobre (trabalhador explorado, mendigo, menores abandonados – os marginalizados):

A imigração estrangeira já não era tão intensa, bem como seu destino também não eram mais as zonas rurais produtoras de café, pois a incipiente economia industrial dos anos 20 e 30 exigiram uma urbanização diferenciada dos anos anteriores, fazendo de São Paulo uma metrópole de um milhão de habitantes, aproximadamente, nos anos 30. Tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro, as contradições aparecem, exibindo a pobreza urbana como uma condição a ser mantida pela implantação dos sistemas públicos de educação, saúde e seguridade, muito aquém das reais necessidades de propiciar

condições dignas de reprodução da força de trabalho (CARVALHO, 2002, p. 47).

Esses fatores também influenciam diretamente a produção de Jorge Amado, levando-o a retratar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social, a urbanização que se estava configurando, aproximando seu estilo narrativo ao modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos, uma vez que tinha explícitas intenções doutrinárias. Essa abordagem dialoga com Terry Eagleton, segundo o qual “podemos enxergar a literatura como um *texto*, mas também como uma atividade social, uma forma de produção social e econômica que existe ao lado de outras formas semelhantes e que se inter-relaciona com elas” (EAGLETON, 2011, p. 109).

Mais que um texto, as duas obras analisadas constituem uma atividade social de concretização de um ideal revolucionário: somente fora da alienação e através da luta podemos salvar as camadas populares de qualquer exploração política, econômica ou social. A força da revolução está nas mãos dos vistos como menores, cujo valor simbólico serve apenas para satisfazer os anseios do patrão e seu enriquecimento.

Por isso a corrente marxista se faz tão presente na análise dessa literatura e dessa realidade. Investigar as estruturas sociais que influenciam a circulação e criação da literatura no Brasil nesse contexto é proporcionar aos leitores a chance de entender como se dá o processo de transformação pela consciência política e luta de classes e como isso jamais pode ser esquecido através dos tempos. Enquanto houver capitalismo, burguês e proletário, a luta de classes, que sempre existiu e sempre existirá, estará imersa nas relações humanas.

Para Terry Eagleton (2011, p. 102), “o valor da literatura é que ela encara as forças produtivas da sociedade; o escritor não aceita o mundo como fato consumado, mas o recria, revelando sua verdadeira natureza do produto construído”. Nessas duas obras analisadas, é perceptível o engajamento de Jorge Amado, que dá voz ao oprimido. É desse engajamento que surgirá a concepção de que existe uma saída positiva para os desvalidos, ou seja, a representação

do herói positivo, penetra pelas imagens da exploração, miséria e injustiças, recriando a sociedade em que personagens em degradação alcançam a redenção e não só saem da sua condição, mas superam-na, transformando-se em exemplos a serem seguidos e admirados. Esse tipo de literatura propõe que não se deve aceitar o mundo como ele é, mas ter capacidade, coragem e vontade de propor uma saída para os problemas.

As influências do marxismo e do comunismo nessas obras voltam-se para a questão da arte vinculada à ideologia, de forma que o pensamento social de determinada época deve ser analisado pelas relações sociais do contexto. As histórias de Sergipano e das crianças abandonadas nas ruas de Salvador servem como pano de fundo para se discutir o abismo que separa as classes sociais dentro do capitalismo, restando-nos um contexto marcado pela fragmentação e desintegração social de miséria, exploração, desemprego, violência, fome e morte.

Os romances amadianos ganham os contornos evidenciados por Georg Lukács: “são conseqüências e manifestações do desenvolvimento das forças materiais de produção e das lutas de classe” (1968, p. 09). A influência das ideias marxistas estão imersas em uma escrita que nasce no capitalismo – na realidade das fazendas oligárquicas do cacau, comandadas pelo coronel, nas fábricas comandadas pelos patrões, como também nas ruas de Salvador, da cidade que segrega e exclui, separando o branco, classe média-alta, do preto pobre – e termina no comunismo, na consciência de classe e política, na solidariedade e compaixão uns com os outros, na divisão de bens de forma igualitária e na luta por condições de vida mais digna para todos.

As brutais diferenças de classes, a má distribuição de renda e os efeitos da marginalidade nas crianças e adolescentes discriminados constituem consequência de um sistema social perverso que omite suas obrigações e ainda os culpa. O marxismo do autor vai ao encontro da ideia de que a sociedade é mal organizada em seu sistema capitalista: o constante confronto entre opressores (burguesia/proprietários) e oprimidos (proletários/trabalhadores) impõe a necessidade de organização por parte da classe

trabalhadora, a partir de uma ideologia que a ampare e a ajude a sair da condição de inferioridade, garantindo-lhe direitos e preservando-a de perseguições e injustiças. A saída seria a consciência de classe, a luta de classes e a revolução proletária. A ideia de Jorge Amado é: se todos os oprimidos tomassem consciência de que assim o são por conta de um sistema econômico que os explora e os relega a condições de inferioridade, se se unissem e organizassem de forma a barrar esse sistema capitalista opressor e explorador, teriam condições de vida dignas, não para se tornarem opressores e exploradores, mas para viverem de forma humana, digna e igualitária.

## 1.2 O ROMANCE PROLETÁRIO E O ROMANCE SOCIALISTA

Na produção literária da década de 1930, prevaleceu a preocupação com o cotidiano dos pobres e oprimidos, com a temática da miséria urbano-industrial, aproximando-se do realismo enquanto estética, e do socialismo enquanto conteúdo. Ao “falar as massas” (DUARTE, 1995, p. 91), por meio de uma literatura engajada, Jorge Amado alcança um âmbito social ampliado de discussão, na direção do oprimido e da consciência de classe. Seu “enredo convencional, centra-se na formação do herói proletário. O diálogo com a tradição narrativa segue a tendência marxista de dialetizar a herança cultural, tanto burguesa quanto popular” (DUARTE, 1995, p. 91).

Ao propor um romance proletário, Jorge Amado está diretamente vinculado aos problemas sociais da época, à situação de exploração e miséria das classes sociais emergentes, proporcionando uma descrição da “vida proletária”. Desse modo, mais que personagem obrigatório dos romances, o proletariado firma um pacto com o autor que, diferentemente do escritor de 22, assume uma nova postura, agora mais preocupado em se aproximar do povo e da participação política.

Se o autor desejava aproximar-se do povo e do proletário, usando uma linguagem característica desse segmento, isso se torna um estilo de sua literatura. Acusado por muitos críticos pelo tom panfletário, o próprio autor, através do narrador em *Cacau* (1933), já se justifica:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído (AMADO, 1989, p. 128).

Recorrer aos panfletos (referindo-se a folhetos, escritos em prosa ou em verso, com conteúdo de caráter sensacionalista ou violento e dirigido a figuras públicas ou eventos importantes), conferia-lhe visibilidade, confundindo a voz do narrador com a do autor: afinal, quem fala nessas obras? “O eu do autor aparece designando o personagem” (ALMEIDA, 1979, p. 93). Como o discurso do autor está sempre por trás do discurso do personagem, deslocar a função do intelectual para o intelectual-proletário, limitado gramaticalmente, bronco, com vocabulário reduzido que se faz entender na sua classe e em outras classes é romper com as estruturas sociais em voga do intelectual “bacharel”, “homem das letras”.

A ficção desse período de Jorge Amado contempla a representação ficcional dessa nova classe em situações de conflitos, nas quais as soluções se dão não pelo heroísmo individual e egoísta, mas sim, progressivo e coletivo, buscando o bem comum da sociedade, com ações coletivas organizadas e articuladas no espaço da luta de classes. Ocorre a tentativa de superação da alienação pela tomada de consciência de classe. Em linhas gerais, no romance proletário,

Suas raízes remetem à literatura e ao Partido Comunista soviéticos que, após a revolução de 1917, começou a definir uma série de

diretrizes acerca do papel e da função dos escritores na formação do novo homem comunista, bem como na vitória da causa proletária ao redor do mundo. Um romance essencialmente político, utilitário e protagonizado por personagens que expressassem coletividades: uma espécie de contraponto aos elementos considerados pelos comunistas como típicos da literatura burguesa, a exemplo do individualismo, o psicologismo e a fórmula mais geral da arte pela arte (ROSSI, s/d, p. 25).

Em seus romances, da década de 1930 até a de 1950, Jorge Amado procura apresentar a vida rural, urbana e operária em sua forte coloração social, servindo como instrumento para tentar minimizar a suposta alienação política e social, formando, nos leitores, consciência política e de classe social. Em sua denúncia incansável ao capitalismo e suas mazelas sociais, a literatura dessa época tende a inclinar seus interesses em prol dos proletários. Implantado no Brasil tardiamente e de maneira desordenada, o capitalismo culminou com o grande fluxo interno de trabalhadores do campo para a cidade, e isso não muda tanto as relações de trabalho e as novas formas de organização trabalhista: antes, os trabalhadores no campo, acostumados com a vida rural e a exploração de sua mão de obra pelo coronel, agora, trabalhadores na cidade, nas fábricas, operários, explorados pelo patrão, o qual usurpa todo o lucro de suas mãos de obra.

Dessa maneira, o realismo socialista passou a ser adotado pelo PCB como modelo para as artes e literatura cujo compromisso primeiro seria com a educação e formação das massas para o socialismo em construção no país. A designação “realismo socialista” diz respeito ao estilo artístico aprovado pelo regime comunista da ex-URSS, por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, do qual participa o escritor Maxime Gorki (1868-1936). Elaborado por Andrej Zdanov, principal aliado de Josef Stalin (1879-1953) na área cultural, o realismo socialista converte-se, entre 1930 e 1950, em arte oficial que referenda a linha ideológica do Partido Comunista. A aspiração da tendência artística é uma arte proletária e progressista, empenhada politicamente, envolvida com os temas nacionais e

com as questões do povo. O estilo é realista na forma e socialista no conteúdo, ou seja, a obra de arte deve ser acessível ao povo, figurativa e descritiva, e sua mensagem, um instrumento de propaganda ideológica. Emerge a valorização do herói proletário, o que não aconteceu apenas na ficção, mas também na imprensa operária em torno de figuras reais.

Criando personagens que servem de exemplo inspirador para o leitor, Jorge Amado cumpre o papel de defesa do partido (PCB), para reafirmar o lugar dos comunistas na luta pela transformação da realidade brasileira. O PCB é uma importante força política da redemocratização, em que tenta combater o anticomunismo que se espalhou durante a Guerra Fria. A adoção do modelo de realismo socialista reflete o grau de comprometimento do escritor com o partido, não apenas do ponto de vista literário, mas sim, de escolhas de vida, como afirma Eduardo de Assis Duarte:

Ao colocar o homem que trabalha como protagonista ou narrador, tal romance se volta para o avesso das relações de exploração e subverte a noção idealizada existente desde os primórdios do gênero. Ao mesmo tempo que denuncia o modo de exploração capitalista e a visão de mundo que o sustenta, o *romance proletário* contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido acende a herói e conta sua experiência como forma de extrair do fato narrado um *saber* transmissível a outrem. A dimensão utilitária se evidencia quando o texto expõe a vivência dos oprimidos, e ainda mais, quando parte para a pedagogia da insubmissão. A narrativa se volta para o real, abraça a tradição do romance como ‘instrumento de descoberta e interpretação’, estabelecida desde os primórdios do gênero no Brasil, e destaca as relações sociais antagônicas, objetivando construir não uma literatura diletante, mas a obra empenhada no processo de transformação da sociedade. Em síntese, este é o perfil do *romance proletário*, tal como se afigura na obra amadiana: confluência de certas posturas ficcionais do modernismo com o empenho realista em voltar-se para a existência das multidões oprimidas no trabalho (1995, p. 34-35).

Em *Cacau* e *Capitães da Areia*, considerados livros combativos e políticos, Jorge Amado alia lirismo, denúncia, militância política, dramaticidade e veracidade à narrativa. O autor volta-se, nessas duas narrativas, para a representação do outro, seja a partir da perspectiva de classe, de gênero ou etnia:

Ao lado disso, o romance amadiano busca falar a história dos oprimidos: parte firme para a denúncia das mazelas do nascente capitalismo brasileiro, ao mesmo tempo que pratica a elevação dignificadora dos seres subalternizados pela exploração econômica e reduzidos a pouco mais do que bichos (selvagens ou domésticos), pelos preconceitos de classe ou de cor. Pela primeira vez em nossa literatura temos um negro – Antônio Balduino, de *Jubiabá*– tratado como herói em todas as etapas de sua formação, da infância lúmpem de órfão e moleque de morro e de rua, à maturidade do cidadão que adquire a duras penas a consciência do antagonismo entre as classes (DUARTE, 1995, s/p).

Como já se afirmou, *Cacau* retrata as desigualdades sociais que separam exploradores e explorados, desde o nascimento (batizado, escolha do nome das crianças, festas) até a morte:

Meninada, de nomes comuns: João, José, Maria, Pedro, Maria de Lourdes, Paulo, crianças que nunca tiveram brinquedos e bonecas. Alguns usavam nomes esquisitos de heróis de romances aristocráticos: Luís Carlos, Tito Lívio, César, Augusto, Jorge, Alda, Gilca. Descobri depois que todos esses eram afilhados de Mária, a filha do coronel. Os batizados realizavam-se de ano em ano, pelo Natal. O coronel e a família convidavam um padre para celebrar uma missa na roça. Famílias de Ilhéus, Itabuna e Pirangi enchiam a casa-grande. Sacrificavam-se porcos, galinhas, perus e carneiros, e eles dançavam à noite, ao som de uma vitrola. Oito dias de farra daquele pessoal da cidade, que evitava tocar na gente com medo de se sujar e que puxava, de longe, conversa para gozar as besteiras que a gente dizia (AMADO, 1984, p. 78-79).

Primeiro livro da literatura brasileira a retratar a infância abandonada nas ruas da cidade da Bahia, a carência de afetos vários – por parte da família, dos humanos em geral e das instituições da sociedade – a obra *Capitães da Areia* remete-nos à dialética da malandragem, conceito criado por Antonio Candido, em que traça a trajetória organizacional da malandragem romântica da década de 1930: “a ideia do bandido bom, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos *fronts*, de peito aberto” (SOARES, 2000, p. 24).

Os meninos não são bandidos, são os típicos malandros, aqueles que dão um “jeitinho” para os seus problemas, conseguem o que comer, beber e onde dormir, porque têm artimanhas, são engenhosos e tentam prejudicar o mínimo possível as pessoas. Não matam suas vítimas, apenas reconhecem que são vítimas de um sistema desigual e excludente, que os força a roubar para se sustentar. Por isso, em suas consciências e perante a sociedade, relativizam suas atitudes, uma vez que faziam tudo isso em prol de sua classe e de seu grupo, em uma atitude dignificadora e nobre.

Nelson Cerqueira (2013, p. 56) afirma, sobre os romances de Jorge Amado, que eles “refletem uma flutuação em relação a esses problemas de definição do caminho estético a seguir”. *Cacau* e *Capitães da Areia* são testemunhos e denúncias que representam o estilo de vida de um povo, o estilo de vida social e tentam torná-los autônomos, conscientes e responsáveis por alterar a sociedade em que vivem.

*Cacau* pode ser classificado como um romance proletário. A miséria retratada na obra perpassa dois níveis: primeiro, logo na abertura, a exploração urbano-industrial dos operários em que o narrador relata que a fábrica de sua família prosperou muito, no entanto nunca conseguiu “compreender por que o salário dos operários diminuiu” (AMADO, 1984, p. 17). A sequência da narrativa explicita como se dá o trabalho nas fábricas e para quem é destinado:

A fábrica era um caixão branco e cheio de ruídos e de vida. Setecentos operários, dos quais quinhentas e tantas mulheres. Os homens emigravam, dizendo que ‘trabalhar em fiação só pra mulher’. Os mais fracos não iam e casavam e tinham legiões de filhas, que substituíam as avós e as mães quando já incapazes abandonavam o serviço (AMADO, 1984, p. 19).

Até os serviços básicos, como uma consulta ao dentista, era regulado pelo patrão: o dentista vinha de Aracaju duas vezes por semana para atendê-los. “– Operário só pode ter dor de dentes terças e sextas (...)” (AMADO, 1984, p. 20). Posteriormente, a miséria das roças de

cacau e a exploração do trabalhador dominam o restante da narrativa. Quando o narrador passa de operário a alugado, termo este que o faz sentir-se humilhado, relata como as marcas dessa exploração vão além da força do trabalho: além de viverem e serem vistos como escravos, independentemente da cor da pele, todo o dinheiro que arrecadavam do trabalho, de nada valia, pois não ficavam com nada:

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despensa levava todo o nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos todos analfabetos. Devíamos... (AMADO, 1984, p. 12).

Dessa forma, Jorge Amado quer mostrar aos leitores que, independentemente do espaço da cidade ou do campo, a miséria e exploração atingem os trabalhadores das fábricas ou das roças, na sua forma mais cruel, opressiva e excludente, separando os ricos dos pobres.

A nota de abertura de *Cacau*, assinada por “J. A.”, questionando se a intenção de fazer um romance proletário havia sido alcançada, leva-nos a pensar sobre a autoria da epígrafe – se é de Jorge Amado ou não –, que é confirmada no final da narrativa: o objetivo é alcançado. Sergipano recebe de Colodino uma carta falando da luta de classes e convidando-o para a luta:

Olhei sem saudades para a casa-grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão. Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com a mão enorme. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos de Mária. Eu partia para a luta de coração limpo e feliz (AMADO, 1984, p. 137).

Nesse sentido, o fato de criar a narrativa de *Cacau* com um mínimo de literatura não significa que o autor não saiba fazer literatura. Pelo contrário, ao fazê-lo com o mínimo de elementos ficcionais possível, o mínimo, inclusive, de beletrismo, o mínimo de “falar difícil”, tenta trazer o máximo de fidelidade possível à história, com traços autobiográficos, conforme o próprio autor ressalta: “*Cacau* é resultado da minha infância, passada na cidade de Ilhéus e seus povoados, e nas fazendas de cacau. Há muito que eu imaginava escrevê-lo. Tinha para isso uma grande documentação” (AMADO apud TÁTI, 1961, p. 47). E concluiria: “Escrevi *Cacau* com evidentes intenções de propaganda partidária. Conservei-me, porém, rigorosamente honesto, citando apenas fatos que observei” (AMADO apud TÁTI, 1961, p. 47). Procurando adentrar o universo do trabalho e das lutas de classe, o romance proletário de Jorge Amado retrata os cenários “vinculados à produção da riqueza (e da pobreza), às plantações de cacau e aos casebres dos trabalhadores” (DUARTE, 1995, p. 56-57).

“Contar com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”<sup>9</sup> remete-nos à questão da fidelidade à realidade – fazendo jus a nossa tradição literária realista/naturalista – tão cara à noção de verdade e sinceridade na obra literária. Desde que a escola Realista teve seu início oficialmente no Brasil, em 1881, iniciou-se um apreço pela busca da verdade, e não apenas entretenimento e fantasia, como no Romantismo. Passa-se a dar uma ênfase maior à pintura objetiva da realidade, uma forma de reação ao excesso e à espiritualidade. No Brasil, o início do Realismo ocorre em duas direções: a primeira é relacionada aos problemas sociais, ambiente urbano e elementos do cotidiano; já a segunda aconteceu na extensão do Realismo – Naturalismo – assumindo uma posição ideológica regionalista, na qual se elevou o cientificismo, em especial o determinismo e o evolucionismo.

*Capitães da Areia*, por sua vez, transita entre o romance proletário e o romance socialista:

---

<sup>9</sup> Epígrafe ou “nota de abertura” – termo usado pelo autor – de *Cacau*.

O romance dos meninos de rua recupera o ímpeto romanesco e heroificador dos humildes adotado desde *Cacau*. Os pequenos bandidos chefiados por Pedro Bala surgem acima de tudo como vítimas de uma sociedade opressora e hipócrita. A violência que praticam é inscrita no texto quase sempre como justa e, mesmo, necessária - uma resposta à violência econômica sofrida pelos de baixo e transformada em agressão sádica quando praticada pelo aparelho repressivo. O romance toma o partido dos, já àquela altura, considerados menores, mas para fazê-los maiores. Eles se engrandecem no drama do Sem Pernas, que prefere o suicídio ao reformatório; no arrependimento culpado de Pedro Bala, quando se coloca no lugar de sua vítima; e, como não poderia deixar de ser, no momento em que o grupo retifica sua prática e avança rumo às lutas sindicais e política (DUARTE, 1996, s/p).

O estudante Alberto transformou os capitães da areia em um grupo ativista de esquerda: tornando-se agente da revolução socialista, Pedro Bala foi organizar os Índios Maloqueiros de Aracaju, para que eles também fizessem ações políticas, enquanto Alberto tutelava o restante do grupo, que passariam a ter como chefe Barandão. A lealdade mútua do grupo obedece a esse preceito comunista.

Evidenciando-se o caráter de romance proletário em *Cacau*, Sergipano recusa qualquer vantagem advinda do seu amor por Mária (filha do coronel e disposta enfrentar o pai em nome desse amor), como receber roça para plantio. Por não aceitar ser patrão, afirmando que não trairia sua classe e jamais se tornaria um explorador, como aqueles que tanto odiava: “Não sei explorar trabalhadores” (AMADO, 1984, p. 100). Outra situação de romance proletário é observada na seguinte cena: debaixo da jaqueira, enquanto Sergipano lê um livro para Mária, passa outro trabalhador que zomba da sua situação, perguntando: “– Está bancando a ama-seca, Sergipano?” (AMADO, 1984, p. 94). Zangando-se por não gostar que aqueles “animais estúpidos” (AMADO, 1984, p. 94) brincassem com ela, Mária estabelece o seguinte diálogo com Sergipano:

– Descubra quem foi para papai despedir.  
Fitei-a com um olhar tal que ela se amedrontou um instante. Reagiu logo, porém:

– Não trai os outros, não é? Vocês todos não valem o que comem (AMADO, 1984, p. 94).

Por esse diálogo, percebe-se a cumplicidade e a união entre as mesmas classes sociais, traço comum dos romances proletários. Em outra situação, que caracteriza o romance proletário, Colodino, revoltado ao saber da traição de sua esposa, Magnólia, com Osório, filho do coronel, trama uma vingança: ao encontrá-los na cama, surra Osório, deixando-o com um grande talho no rosto; em represália à atitude de Colodino, o coronel ordena que Honório, seu braço direito, ache-o e mate-o. Mesmo tendo encontrado Colodino, Honório não informou ao coronel:

– Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaiadô não mato. Não sou traidô...  
Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome mais bonito: Consciência de Classe (AMADO, 1984, p. 121).

Como já foi mencionado, *Capitães da Areia* transita entre o romance proletário e o socialista. O aspecto socialista é evidenciado pela lealdade dos companheiros do bando, obedecendo aos princípios da bondade e da doação – repartir o que conseguiam através do furto, no ideal de generosidade, coletividade e distribuição dos bens:

O Sem-Pernas reconheceu o negrinho Barandão, que se dirigia de manso para o areal de fora do trapiche. O Sem-Pernas pensou que ele ia esconder qualquer coisa que furtara e não queria mostrar aos companheiros. E aquilo era um crime contra as leis do bando (AMADO, 2009, p. 44).

Partindo do pressuposto de que os capitães da areia são um bando organizado conforme suas leis, que “nunca tinham sido escritas, mas existiam na consciência de cada um deles” (AMADO, 2009, p. 111), o fato de viverem em um método igualitário de compensação e organização social transfigurou-se no romance socialista proposto pelo autor. O bando,

quando todos estavam juntos, fazia desaparecer as classes sociais e o próprio Estado, sem polícia, sem fome, sem desafeto, sem desigualdades sociais.

O desfecho de *Cacau* e *Capitães da Areia* aponta para o ideal proletário e socialista – o desaparecimento das fronteiras e da opressão, a emergência da igualdade e da dignidade humana –, mas sua concretização estende-se ao porvir: embora, na tentativa de transformar a sociedade, Sergipano e Pedro Bala partam para a luta à qual são convidados, os auspícios dessa luta não são narrados. Nesse sentido, subjaz à narrativa o convite aos leitores para que sejam também protagonistas da luta.

## 2 LINHAS PARALELAS QUE SE CRUZAM

A literatura brasileira, desde o Romantismo, com José de Alencar, procurava responder a questionamentos, como “quem somos, afinal?”, “qual a nossa língua”, “quem é o brasileiro”? Na tentativa de alcançar essas respostas e explicar nossa identidade nacional, firmamos projetos de literatura que foram cópias do padrão europeu de escrita. Antonio Candido nos aponta para a relação que o escritor deve ter com o seu momento de criação na literatura brasileira:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. [...]. E isto contribuiu para incutir e acentuar a vocação aplicada de nossos escritores, por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura (2000, p. 28-29).

Construir a nossa identidade nacional pelo Romantismo – uma literatura de fantasia, exaltação e idealização da pátria, sem ser totalmente real – e pelo Modernismo – ligado à necessidade de descrever a realidade, mas de forma crítica –, remete-nos a fevereiro de 1922 – Semana de Arte Moderna, cuja realização coincide com a fundação do PCB. Tal fato não é fortuito e influencia diretamente a criação literária da época.

A Semana de Arte Moderna, nesse contexto, entra como um paradigma: é um movimento estético cujo princípio era estabelecer uma atualização da arte (considerados movimentos de vanguarda), sem, no entanto, desprender-se completamente da tradição. Segundo Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), a palavra vanguarda poderia indicar um discurso violento de ruptura: “Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (p. 39).

De etimologia francesa (*avante-garde*) e de cunho militar (linha de frente), a palavra vanguarda é empregada para designar tropas que caminham à frente, em busca do novo. Os autores de vanguarda são, então, os que exercem papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, avançados.

Sendo movimentos artísticos à frente de seu tempo (assim se autoproclamaram), seus autores procuraram produzir obras para o futuro, rompendo com a tradição, ou seja, com os padrões de escrita e também ideológicos do Romantismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo, a fim de promover independência estética e liberdade de criação. Apoiado nos princípios da vanguarda europeia (Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo e Surrealismo), o Modernismo brasileiro configurou inovações em relação à arte, à linguagem e às técnicas de escrita, revolucionando a arte e o padrão de escrita da literatura brasileira.

De toda forma, foi de grande importância para a literatura brasileira a Semana de Arte Moderna e o Modernismo, da primeira e da segunda geração, principalmente, no que diz respeito aos antecedentes e sucessores, às influências e direções, no processo de ruptura e continuidade da nossa literatura. A respeito da manutenção do discurso da tradição e da ruptura, no período modernista, depreendemos que essa obediência dos padrões estrangeiros era uma tentativa de se buscar um caminho, aparentemente paradoxal, contudo viável, para constituição da nacionalidade literária. Surge, então, uma forte inquietação com a situação da produção nacional e dos caminhos para emancipação.

O período modernista de 1924 a 1929 compreende um projeto de renovação da escrita literária incorporando elementos da tradição e do novo, do popular e do culto. Dessa maneira, a vanguarda europeia e a brasileira encontram um ponto em comum: contestar a tradição dominante. Modernizar significava o enfrentamento dos cânones do passado e sua superação. Embora a Semana de Arte Moderna divida a opinião de críticos e estudantes quanto aos seus acontecimentos, ou mais precisamente, orgulho ou fracasso, interessam-nos principalmente as

inovações com a experimentação da linguagem, representando um ato revolucionário e marcando fortemente os anos iniciais do movimento ao propor uma radical mudança na concepção da obra de arte.

Considerando o decênio de 1930 como um marco histórico da literatura brasileira, Antonio Candido (2000) argumenta que a década de 20 até a de 60 consistiu no período literário mais produtivo: a de 20 foi responsável pela renovação estética; a de 30 transformou, de fato, a literatura, conferindo-lhe um caráter social, ao retratar o país a partir do ângulo crítico e denunciar o atraso da sociedade brasileira no campo e na cidade.

Luiz Bueno (2006) destaca que, ao representar aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico, o romance social de 30 descreveu de forma realista a sordidez humana. A partir dessa consideração de Bueno, apresentaremos alguns pontos em comum entre *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado.

## 2.1 OS GÊNEROS HÍBRIDOS: O USO DAS CARTAS, DOS BILHETES E DO JORNAL

Embora, em *O autor como produtor* (1987), Walter Benjamin discorra sobre a autonomia e a liberdade do escritor no processo criativo, ele destaca o fato de que não basta escrever sobre o que quiser, é preciso decidir a favor de quem se escreve e para quem se escreve. Dividindo os escritores entre “burgueses ou progressistas”, Benjamin argumenta que, enquanto o escritor burguês escreve obras estritamente para a diversão, sem comprometimento com posturas políticas ou ideológicas, o progressista trabalha em prol da luta de classes, situando-se ao lado do proletariado. Quando um autor assume uma posição em sua obra, geralmente obedece a uma tendência – estética, literária ou política.

Diante disso, Jorge Amado, sem abandonar as questões estéticas próprias do Modernismo e das vanguardas – do romance social e do regionalismo – em *Cacau* e *Capitães da Areia*, trabalha

esses dois pontos. Para Antonio Candido, em *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989), a literatura regionalista se classifica em três fases: o regionalismo pitoresco, que seria a do final do século XIX e início do século XX; o regionalismo crítico, que compreende também o romance de 30, o romance nordestino; e o superregionalismo, com Guimarães Rosa, é a superação do regionalismo pitoresco. Grosso modo, Candido define da seguinte forma os regionalismos: o regionalismo pitoresco seria o elemento de segregação entre o campo e a cidade, de modo que os personagens são absorvidos pela paisagem e os costumes; o regionalismo crítico apresenta traços de denúncia e aspereza crítica, tendendo a mitificar o sertanejo; já o superregionalismo se daria na universalidade da região, muito presente em Guimarães Rosa, em que há a incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora.

Seguindo a proposta de construir um projeto nacionalista, os romancistas de 30 caracterizaram-se por adotar uma visão crítica das relações sociais, ou seja, o regionalismo vai das áreas rurais e campesinas à fixação de cenários urbanos, de subúrbios ou pequenas cidades. Seria, portanto, uma forma de pesquisa e descoberta da espacialidade geográfica e política do país, tentando responder também às questões políticas e sociais das suas respectivas épocas, questões estas motivadoras das demonstrações de empenho nas lutas sociais.

A escola Realista/Naturalista, com sua preocupação objetivista e documental da realidade, influenciou grande número de romancistas da segunda geração modernista, que foi marcada pelo ideal nitidamente esquerdista: como militantes políticos, ampliaram a influência dos elementos realistas/naturalistas, distanciando-se do árido cientificismo naturalista e impregnando sua literatura de um viés crítico quanto à miséria humana como reflexo do confronto de classes, das desigualdades e arbitrariedades praticadas pela elite do poder. Como afirma Antônio Cândido, ao mostrarem a humanidade singular dos protagonistas, os romancistas desse período constroem “uma narrativa (literatura) universalmente válida por meio da fidelidade ao local” (CANDIDO, 2006, p. 126).

Esse regionalismo crítico, portanto, pode ser um fator decisivo da autonomia literária, conferindo fidelidade ao fato observado. A literatura desse período passou a tomar consciência do novo país, selecionando e incorporando temas da realidade local relacionados às condições econômicas e sociais do país bem como à consciência e à sensibilidade do escritor diante desses problemas (CANDIDO, 2006).

É importante ressaltar que a produção do romance de 30 foi um movimento de reação a uma ordem unificadora dominante, vitoriosa e irreversível, contrária à existência de programas localistas. Desse modo, como estimulador de vínculos entre o regionalismo e o Modernismo, o romance regionalista nordestino de 1930 desenvolveu-se em duas direções, aparentemente opostas: a “social” e a “intimista”. Jorge Amado, em sua vasta produção, escreveu romances sociais, vertente sobre a qual repousa nosso interesse, e também um romance com características mais intimistas, *Mar Morto* (1936).

O romance social, em uma primeira acepção, pode ser associado ao regionalismo do Nordeste, ou aos escritores do Norte, o que, na realidade, foi um momento de tensão política generalizada (no Brasil, os movimentos que levaram à Revolução de 1930 e a instituição do Estado Novo, em 1937; no mundo todo, os embates que culminaram na II Guerra). Essa tensão se refletiu na literatura, levando à adoção de uma postura ideológica.

A essa tensão ideológica, soma-se a tensão entre a tomada de consciência do novo país e as ultrapassadas e arbitrarias relações econômicas de poder. Essa tensão perpassa os dois romances de Jorge Amado – *Cacau* (1933) e *Capitães da Areia* (1937) – objetos deste estudo, os quais mesclam gêneros textuais, discutem questões políticas e sociais próprias de seu tempo e além dele.

Quanto ao uso dos gêneros híbridos, assim se distribuem: em *Cacau* (fragmentos de poesia publicadas no jornal de Ilhéus, dois bilhetes, cinco cartas escritas por vários personagens dedicadas a diferentes pessoas); em *Capitães da Areia* (sete cartas de diferentes

remetentes, sobre o mesmo assunto – os capitães da areia e o reformatório –, endereçadas à redação do fictício *Jornal da Tarde*, que servem de pano de fundo para discutir as ações do bando na cidade de Salvador).

Esse artifício de inserir outros gêneros intercalados nas narrativas aponta-nos para o que Mikhail Bakhtin (1993), em *Questões de Literatura e Estética*, denomina como introdução e organização do plurilinguismo no romance:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais (...). E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (BAKHTIN, 1993, p. 74 - 75).

Embora o gênero romance permita em sua composição a inclusão de outros gêneros – literários ou extraliterários –, existe um grupo de gêneros que exerce papel essencial em sua criação e variação: “a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros” que, para o autor, ao serem “introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística” (BAKHTIN, 1993, p. 124).

Ao afirmar que o romance permite essa maleabilidade e construção híbrida, admitindo várias vozes que se configuram pelo surgimento de múltiplos discursos que ressoam no texto, este se transforma em um gênero dialógico por excelência. Depreendemos que o gênero romanesco envolve a pluralidade, possibilitando que se agreguem a ele os mais variados tipos de discurso, a polifonia, que pode ser compreendida como uma ação recíproca entre textos semelhantes e/ou

imediatos, interação textual (os vários pontos de vista), tanto na escrita como na leitura. O discurso não é visto de forma isolada, mas relacionado a outros discursos similares ou próximos.

A multiplicidade de discursos e vozes dentro de um romance permite que ele se abra a perspectivas de leitura e ideologia. A linguagem no romance exprime a sua organização plurilinguística quanto às possibilidades de fala: ao introduzir linguagens ideológico-verbais de muitas formas, através dos personagens e do narrador, essas linguagens podem diferenciar-se do discurso direto do autor. Daí, todos os personagens que circulam no âmbito da linguagem constituem elementos sociais e históricos que têm o poder de conferir significados reais aos discursos, estruturando-se regularmente na obra ficcional e expressando seus pontos de vista sobre a realidade concreta.

O romance, portanto, adquire contornos pluriestilísticos (dadas as diversas e heterogêneas unidades estilísticas, não estanques, mas harmoniosamente, submetidas ao estilo maior do conjunto) e plurivocais (dados as diferentes línguas e vozes sociais – dialetos sociais, maneirismos de grupo, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, etc.), cuja linguagem peculiar revela um ponto de vista particular sobre o mundo, isto é, “seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não em um ‘dialeto individual’” (BAKHTIN, 1993, p. 135).

A utilização de gêneros intercalados no romance permite que haja a organização plurilinguística do discurso, através da qual temos também a estratificação da linguagem. Ressalta-se que, para Bakhtin, um signo receberá tantas significações possíveis quantas forem as situações reais em que ele venha a ser usado por usuários social e historicamente localizados. Nesse sentido, os variados gêneros – cartas, bilhetes, anúncios e poemas – introduzidos nos romances servem para exemplificar os níveis de linguagem dos personagens. Pelas vozes dos personagens, conhecemos o grupo social a que pertencem; além disso, embora sua linguagem seja construída pelo autor, tornando-se sua segunda voz/linguagem, esse discurso vem carregado de

suas intenções. Evidencia-se essa postura em *Cacau*, no capítulo “Correspondência”, pela voz do narrador:

Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório, pronunciou um discurso sobre o analfabetismo.

Este discurso me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetições de palavras. É verdade que hoje sou operário, tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro (AMADO, 1984, p. 123-124).

Em seguida, o narrador publica diferentes cartas, de diferentes remetentes para diferentes destinatários, a respeito de assuntos diversos, nos mais variados níveis de linguagem. Ainda que aparentemente deslocadas dentro da narrativa, a ideia “de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia” (AMADO, 1984, p. 123), aconteceu depois de uma festança em Pirangi, quando “Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório, pronunciou um discurso sobre o analfabetismo” (AMADO, 1984, p. 123). Toda essa cena elitista é uma crítica ao “beletrismo”, já que uma parcela da população não tinha acesso aos poemas de Castro Alves nem à cultura letrada. A escolha de Castro Alves não é aleatória: recitá-lo naquele contexto seria uma referência, ainda que indireta, à liberdade, à crítica ao Império, ao fim da escravidão que persistia no Brasil – aquela exercida pelos senhores do cacau e pela exploração do trabalho.

Dessa forma, para não distanciar sua realidade da realidade dos discursos proferidos, o narrador usa cartas, bilhetes e anúncios como referências à sua linguagem e à das pessoas do seu entorno, a fim de demonstrar os diversos discursos que ali se formam e que se transformam na emergência de vozes sociais da língua em movimento:

Carta de Antonieta para mim:

*“Meu sempre lembrado José. Au longe beijote porque não veio até aqui hontem, e que já esta esquecendo de mim, não fasa assim meu bem, peso cauzo for posive mandar-me 10\$000 mil réis, pois estou apertada para fazer um pagamento, não tendo outro camarada aqui, como tu sabes, eu sou novata em Pirangi por isto espero que não me leve a mar, i nem tambem deixe de me servi, da sempre tua.*

*Antonieta”*

Carta de Elpídio de Oliveira (trabalhador) apara Maria Canota (rameira):

*Maria Canota:*

*Estimo quê esta vale encontra com perfeita Saude i todos dilá fique monto satisfeito ensaber no dia 14 didizembro que você já tinha aranjado um novo amante por este motivo mando lidar us parabes estimo que você ceja filis no mais estou sempre a Súa ordem este que monto lustima a pás di deus esteija con voce Sempre téu si Voce quiser mescrever Ver ú endereso é Fazenda Fraternidade.*

*Elípidio de Oliveira*

Carta de Algemiro ao coronel (ditada por Algemiro e escrito por mim):

*“Coronel Manuel:*

*Saude com os seus, na Graça de Deus. Hoje mandei o carneiro e o porco. A guia foi com Agnelo. O safado do Colodino parece que capou o gato mesmo. As roças estão pedindo póda. Desceu um carro de cacau.*

*Sem mais, tenho a dizer que meu irmão José atirou hontem numa mulher dama e depois atirou-se em si próprio.*

*Criado, obrigado, attento, sempre as ordens,*

*Algemiro”*

Para alfabetizar essas criaturas se o doutor Luiz Seabra, advogado, escrevia cartas como esta:

*“Pirangi, 5 de dezembro de 193 ...*

*Saudoso e muito querido amigo Sebastião:*

*É com a alma a regosijar em jubilo, e o coração transbordante de prazer que disponho deste calamo agrado, com o fim de dar minhas noticias e ancioso por recebел-as de meu inesquecivel amigo de infancia.*

*Cada palavra, e cada phrase formada neste momento é tangida por uma recordação dorida, lembrando-me de nossos verdes annos de infancia, quando juntos resumiamos nossa vida em brincos pueris. E esta não era ainda agitada pelo borborinho da luta, nem tão pouco assediada pelos revezes e dissabores do destino. Jamais poderá esvair de minh'alma a lembrança e recordação daquelle, que muitas vezes serviu-me de alento, e lenitivo, e também de exemplo.*

*Hoje que as distancias nos separam, mas os espíritos sempre se unem, porque não posso esquecer de ti, e estou certo que tu também faz o mesmo.*

*E assim, apesar das vicissitudes e aborecimentos, havemos de galgar passo a passo o Tabor da luta para a conquista de nosso ideal.*

*Quanto ao teu ideal está quasi conquistado, pois daqui a poucos dias unirás pelos laços sagrados de Hymineu, a eleita de teu coração, porque segundo me dizias sempre era a maior cousa que aspiravas na vida...”*

Eu tenho uma pena danada de ter perdido o resto dessa carta.

Os quatro exemplos transcritos como o uso de gêneros intercalados, introduzem no romance:

Suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo. As linguagens dos gêneros extraliterários incorporadas ao romance recebem frequentemente tamanha importância que a introdução do gênero correspondente (por exemplo, o epistolar) pode criar época não só na história do romance, mas também na da linguagem literária (BAKHTIN, 1993, p. 125).

*Capitães da Areia* inicia-se com as “Cartas à Redação” dos seguintes remetentes:

secretário do chefe de polícia, juiz de menores, mãe de um menor conduzido ao reformatório, padre José Pedro e diretor do reformatório. Essas cartas, cujo tema é o reformatório (algumas denunciando suas péssimas condições e os maus tratos com as crianças; outras defendendo a instituição como lugar acolhedor, de ressocialização e de regeneração) servem não só como um operador textual para denunciar a violência, mas também como mecanismo de mediação entre o mundo real e a linguagem empregada no texto. Por meio delas, podemos perceber o poder da linguagem como meio de dominação e convencimento, de forma que os pontos de

vista nelas imersos e que delas emergem são responsáveis por diferentes construções de verdade e concepções de realidade:

CARTA DO SECRETÁRIO DO CHEFE DE POLÍCIA À  
REDAÇÃO DO *JORNAL DA TARDE*  
Sr. diretor do *Jornal da Tarde*

Cordiais saudações.

Tende chegado ao conhecimento do dr. chefe de polícia a local publicada ontem na segunda edição desse jornal sobre as atividades do Capitães da Areia, bando de crianças delinquentes, e o assalto levado a efeito por este mesmo bando na residência do comendador José Ferreira, o dr. chefe de polícia se apressa a comunicar à direção deste jornal que a solução do problema compete antes ao juiz de menores que à polícia. A polícia neste caso deve agir em obediência a um pedido do dr. juiz de menores. Mas que, no entanto, vai tomar sérias providências para que semelhantes atentados não se repitam e para que os autores do de anteontem sejam presos para sofrerem o castigo merecido.

Pelo exposto fica claramente provado que a polícia não merece nenhuma crítica pela sua atitude em face desse problema. Não tem agido com maior eficiência porque não foi solicitada pelo juiz de menores.

Cordiais saudações.

Secretário do chefe de polícia

(Publicada em primeira página do *Jornal da Tarde*, com clichê do chefe de polícia e um vasto comentário elogioso.)

CARTA DE UMA MÃE, COSTUREIRA, À REDAÇÃO DO  
*JORNAL DA TARDE*

Sr. redator

Desculpe os erros e a letra pois não sou costureira nestas coisas de escrever e se hoje venho a vossa presença é para botar os pontos nos *ii*. Vi no jornal uma notícia sobre os furtos dos Capitães da Areia e logo depois veio a polícia e disse que ia perseguir eles e então o doutorados menores veio com uma conversa dizendo que era uma pena que eles não se emendavam no reformatório para onde ele mandava os pobres. É pra falar no tal do reformatório que eu escrevo estas mal traçadas linhas. Eu queria que seu jornal mandasse uma pessoa ver o tal do reformatório para ver como são tratados os filhos dos pobres que têm a desgraça de cair nas mãos daqueles guardas sem alma. Meu filho Alonso teve lá seis meses e se eu não arranjasse tirar ele daquele inferno em vida, não sei se o trop viveria mais seis meses. O menos que acontece pros filhos da gente é apanhar duas e três vezes

por dia. O diretor de lá vive caindo de bêbado e gosta de ver o chicote cantar nas costas dos filhos dos pobres. Eu vi isso muitas vezes porque eles não ligam pra gente e diziam que era para dar exemplo. Foi por isso que tirei meu filho de lá. Se o jornal do senhor mandar uma pessoa lá, secreta, há de ver que comida eles comem, o trabalho de escravo que têm, que nem um homem forte aguenta, e as surras que tomam. Mas é preciso que vá secreto senão se eles souberem vira um céu aberto. Vá de repente e há de ver que tem razão. É por essas e outras que existem os Capitães da Areia. Eu prefiro ver meu filho no meio deles que no tal do reformatório. Se o senhor quiser ver uma coisa de cortar o coração vá lá. Também se quiser pode conversar com o padre José Pedro, que foi capelão de lá e viu tudo isso. Ele também pode contar e com melhores palavras que eu não tenho.

Maria Ricardina, costureira

(Publicada na quinta página do *Jornal da Tarde*, entre anúncios, sem clichês e sem comentários.)

UM ESTABELECIMENTO MODELAR ONDE REINAM A PAZ E O TRABALHO. UM DIRETOR QUE É UM AMIGO. ÓTIMA COMIDA. CRIANÇAS QUE TRABALHAM E SE DIVERTEM. CRIANÇAS LADRONAS EM CAMINHO DE REGENERAÇÃO. ACUSAÇÕES IMPROCEDENTES. SÓ UM INCORRIGÍVEL RECLAMA. O REFORMATÓRIO BAIANO É UMA GRANDE FAMÍLIA. ONDE DEVIAM ESTAR OS CAPITÃES DA AREIA.

(Títulos da reportagem publicada na segunda edição de terça-feira do *Jornal da Tarde*, ocupando toda a primeira página, sobre o Reformatório Baiano, com diversos clichês do prédio e um do diretor.)

Nos trechos explicativos, entre parênteses, abaixo de cada carta, o narrador, como porta-voz do autor, faz uma nota irônica, com comentários: “sem clichês e sem comentários”, “entre anúncios, sem clichês e sem comentários”, “sob o título ‘Será verdade?’”, seguido de “sem comentários”. Evidenciando manipulação do discurso, esses comentários variam de acordo com o emissor da carta: quando o emissor é ligado aos meninos, o jornal deprecia a mensagem e duvida da veracidade do fato; quando é ligado às instituições de poder, o jornal ratifica as informações.

Através desse jogo de discursos, do distanciamento entre suposto narrador, autor e autor real, temos “o discurso de outrem, na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1993, p. 127). Dessa forma o plurilinguismo configura a base do estilo de um autor, pois a intenção direta do personagem transmite as

intenções do autor. Sobre esse processo ser a base do estilo, observamos que as linguagens e suas perspectivas ideológicas que representam classe social, gênero, gírias, profissões ou grupos sociais, representam a produtividade do autor:

E sua capacidade de, por um lado, dar o próprio objeto de representação num mundo novo (descobrir nele novos aspectos e momentos) e por outro lado, esclarecer de modo novo o horizonte literário ‘normal’, sobre cujo fundo são percebidas as particularidades do relato do narrador (BAKHTIN, 1993, p. 117).

Só no romance existe a possibilidade de termos duas ou mais vozes, dois sentidos e duas expressões. Por isso, a palavra bivocal – expressão do discurso plurilinguístico – serve simultaneamente a dois locutores, expressando duas intenções diferentes. Expressam a intenção direta do personagem que fala e a intenção a respeito de um valor propagado pelo autor.

Essa introdução das diversas linguagens, segundo Bakhtin (1993), dá-se de forma impessoal por parte do autor, mas articuladas conforme suas intenções. Logo, depreendemos que tanto no objeto da narração, como na voz do narrador e dos personagens, o autor realiza seu ponto de vista, em diferentes percepções semânticas.

Assim, os discursos – direto, indireto e indireto livre – também fazem parte da organização plurilinguística do romance: personagem, autor real e narrador, com suas diferentes linguagens, permitem a estratificação da linguagem, isto é, estabelecem níveis de linguagem para a emergência do discurso. A apropriação da linguagem se dá pelo vínculo estreito entre o discurso do personagem e os traços utilizados pelo autor para construí-lo. Desse modo, pode-se afirmar que está presente em *Cacau e Capitães da Areia*,

a heterogeneidade discursiva: a presença de diferentes vozes no texto. Na ficção, o narrador, como ser fictício, interior ao discurso, cria e gerencia o mundo ficcional e nos faz conhecer as palavras e os

pensamentos dos personagens, por meio de três modos de indicar as vozes presentes no texto: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre. Os três tipos de discurso alternam -se com o discurso do narrador, que apresenta fatos, cenários e figuras que compõem a obra e também anuncia falas de personagem, intercalando-as à narrativa (GEBARA; NOGUEIRA, s/d, p. 58).

Essa característica narrativa possibilita que seja cumprida uma tarefa facilmente notada pelo leitor: mostrar o outro lado, o lado dos trabalhadores do campo, dos trabalhadores da cidade e dos capitães da areia.

Em *Capitães da Areia*, a onisciência do narrador apresenta não apenas as atitudes que a vida bestializada os obriga a tomar, mas também as aspirações, os pensamentos ingênuos e puros. O narrador não se esforça por ser imparcial; pelo contrário, participa, por meio do discurso indireto livre, com seus comentários, sempre favoráveis aos marginalizados:

Não seriam meninos toda vida... Bem sabiam que eles nunca tinham parecido crianças. Desde pequenos, na arriscada vida da rua, os Capitães da Areia eram como homens, eram iguais a homens. Toda a diferença estava no tamanho. No mais eram iguais: amavam e derrubavam negras no areal desde cedo, furtavam para viver como os ladrões da cidade. Quando eram presos apanhavam surras como homens. Por vezes assaltavam de armas na mão como os mais temidos bandidos da Bahia. Não tinham também conversas de meninos, conversavam como homens. Sentiam mesmo como homem. Quando outras crianças só se preocupavam com brincar, estudar livros para aprender a ler, eles se viam envolvidos em acontecimentos que só os homens sabiam resolver. Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e de aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe na vida da rua. E tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre os responsáveis por si (AMADO, 2009, p. 235-236).

O discurso indireto livre reproduz os enunciados dos personagens mesclados ao discurso do narrador, combinando as características de ambos. Conservando a afetividade e a expressividade, próprias do discurso direto, mantém a transposição de pronomes, verbos e advérbios típicos do discurso indireto e traduz o mundo interior dos personagens:

Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias. Tinha sido comprado por este carinho como o estivador fora comprado por dinheiro. Não, não trairia. Mas aí pensou se não ia trair dona Ester. Ela confiara nele. Ela também na sua casa tinha uma lei como a dos Capitães da Areia: só castigava quando havia erro, pagava o bem com o bem. O Sem-Pernas ia trair essa lei, ia pagar o bem com o mal. Lembrou-se que das outras vezes, quando dava o fora de uma casa para ela ser assaltada, era uma grande alegria que o invadia. Desta vez não tinha alegria nenhuma. Seu ódio para todos não desaparecera, é verdade. Mas abriu uma exceção para a gente daquela casa, porque dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para os Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles porque uma vez os soldados o prenderam e o surraram enquanto um homem de colete ria brutalmente. E o Sem-Pernas se decidiu. Mas olhou com carinho as janelas do quarto de dona Ester e ela, que o espiava, notou que ele chorava:

– Está chorando, meu filho? – e desapareceu da janela para vir para junto dele. Só então o Sem-Pernas viu que estava mesmo chorando, limpou as lágrimas, mordeu a mão (AMADO, 2009, p. 126-127).

Mesclando-se o discurso direto com o indireto livre, “a narração, em terceira pessoa, é construída de tal forma que o leitor se vê enredado numa relação de cumplicidade com os personagens, ao mesmo tempo em que se desenvolve uma profunda aversão a alguns outros” (RIBEIRO, 2007, p. 48).

A estratificação da linguagem respalda a heterogeneidade discursiva. Língua e linguagem não são objetos estanques, tampouco sistema homogêneo, fixo e imutável, já que variam no espaço e na hierarquia social. A língua está inserida em práticas sociais e, como a sociedade não é uniforme, a língua também não pode ser unilateral. Além das regiões, diferem as pessoas, as situações, as intenções comunicativas e as experiências sociais: “As línguas têm formas variáveis porque as sociedades são divididas em grupos [...]. O uso de determinada variedade serve para marcar a inclusão em um desses grupos, dá uma identidade para os seus membros” (PLATÃO & FIORIN, 2006, p. 110). Por meio do uso da variedade linguística, o indivíduo pode sentir-se parte de um grupo, assumindo uma identidade.

Jorge Amado reconheceu as variedades linguísticas da língua portuguesa: como estava próximo do “falar do povo” e queria, por meio de sua literatura, “falar para o povo”, com a intenção de confrontar a língua padrão (forma de dominação e prestígio social) com a língua falada (gírias, concordâncias variáveis), justapôs o falar culto e o popular. Se o povo é representado pelo trabalhador urbano e rural e pelos meninos de rua marginalizados, natural que seu falar seja peculiar e afastado do padrão normativo da língua, não obedecendo, muitas vezes, às regras da semântica e da sintaxe, mas sendo pragmático e atendendo aos objetivos da comunicação. Ao imitar o falar das classes mais baixas, Jorge Amado mostra como a dureza da linguagem dos personagens traduz a crueldade por que passam na vida rude do trabalho e das ruas. Poucos têm acesso ao estudo, e os que têm não sabem além do básico, como assinar o nome e juntar poucas sílabas para formar palavras.

Causa de segregação social entre ricos e pobres, já que é uma forma de prestígio e *status*, a linguagem é uma forma de violência: durante séculos, no Brasil, o acesso ao nível superior de ensino, capaz de conferir prestígio linguístico, era restrito a uma elite privilegiada. Essa realidade empurrava a população de baixa renda para os subempregos. Ou seja, de um lado, estavam os filhos dos coronéis e dos ricos, de outro, os trabalhadores semianalfabetos e os meninos de rua. Em *Cacau*, Sergipano e Colodino diferenciavam-se: apesar da alfabetização precária, sabiam ler e escrever. Por outro lado, embora isso os ajudasse a ter um entendimento de mundo maior que os demais trabalhadores, não lhes conferia qualquer tipo de vantagem, na medida em que, aos olhos dos coronéis e de seus filhos, trabalhador braçal é ignorante e merece ser tratado como escravo, como ilustra um diálogo com Mária, em que ela se refere da seguinte forma a Sergipano:

- (...) Você sabe ler?
- Sei.
- E escrever?
- Também.

- É raro... Em geral vocês são uns ignorantões.
- Somos esquecidos do mundo.
- Não pedi sua opinião (AMADO, 1984, p. 91-92).

Em *Capitães da Areia*, as falas dos ricos são sempre mais pomposas que a dos meninos, de forma que a hierarquia social estava impregnada na linguagem. Padre José Pedro, por exemplo, com aparência e linguagem simples, era rechaçado como “não inteligente”, ou seja, sua bondade e sua prática dos ensinamentos de Deus eram irrelevantes se não era elegante e “glamoroso” como os demais padres da região:

Nunca conseguiu ser um bom aluno. Bem-comportado, isso era. Também dos mais devotos, daquele que mais se acercavam da igreja. Não estava de acordo com muitas das coisas que aconteciam no seminário e por isso os meninos o perseguiam. Não conseguia penetrar os mistérios da filosofia, da teologia e do latim. Mas era piedoso e tinha desejos de catequizar crianças ou índios (AMADO, 2009, p. 71).

O uso dos gêneros híbridos em *Cacau* e *Capitães da Areia* podem ser entendidos também como um recurso de aproveitamento da cultura da massa, que desempenha forte ligação com o surgimento do protestantismo, da democracia e do capitalismo. Os meios de comunicação de massa referem-se à imprensa escrita, ao rádio, à televisão e a outras tecnologias de comunicação. Embora o termo “massa” já defina a quem se direciona – a multidões padronizadas e homogêneas, tidas como semicultas ou incultas – sua significação na sociedade como um todo é ampla.

Os jornais acabam exercendo importante papel nos centros urbanos, criados e desenvolvidos com o capitalismo vigente. Conforme argumenta Nelson Dacio Tomazi (2000), divulgando notícias, crônicas políticas e os folhetins, os jornais ganham grandiosa popularidade, de modo que as notícias se tornam cada vez mais acessíveis.

Em *Cacau* e *Capitães da Areia*, Jorge Amado se apropriada cultura de massa dos bilhetes, anúncios e publicações em jornais, como forma de expressar uma dualidade: dar

informações e mostrar como esse gênero alimenta o prestígio social. Ao dar informações, através de diferentes pontos de vista, não só proporciona ao leitor a capacidade de construir o seu conhecimento prévio sobre o assunto tratado, mas também aproximá-lo da matéria narrada, em linguagem simples, cujo gênero, já conhecido por todos, não exige complexidade nem domínio de vocabulário mais rico.

Gêneros textuais cotidianos, empregados em contextos informais e, geralmente, escritos entre pessoas com certa proximidade, os bilhetes (com assinatura e data opcional e com vocativos designando o destinatário pelo nome ou pelo apelido) transmitem mensagens simples em linguagem despretensiosa. Os anúncios, cuja finalidade do anunciante (emissor) é convencer o leitor (receptor) sobre algo, também são adequados à realidade: no caso ilustrado a seguir, o anúncio de uma festa em Pirangi descreve todas as atrações bem como valores de ingresso e recomendações em geral:

#### DESPERTA, MOCIDADE ALEGRE!

No pitoresco arraial de Pirangi onde é localizada a casa de diversões

#### CINE ALIANÇA

Chamamos atenção a fim de abrilhantar as festas que, o simpatizado Cordão Carnavalesco *Bacuraus em Folia* vae exhibir: Um Piquenique e Baile ao Ar Livre, 2\$000, para lotação completa conforme convite.

À tarde, Leilão, Quermesse e Roskof, sendo exibido estas diversões desde pela manhã, à noite será focalizado o filme non plus ultra.

#### ÁGUIAS MODERNAS

No serviço de bar e bufete será irrepreensível, deveis notar que pela manhã do dia 6 apresentar-se-á num caminhão, dando anúncios ao folgado, senhorinhas e a afinada orquestra a fim de dar êxito e sucesso festival.

Chamamos atenção aos que desejam com suas presenças abrilhantar esta festa, poderá procurar pelo automóvel nº 51 que estará à disposição ao alcance de toda bolsa.

Esperamos ver flores, músicas, risos (AMADO, 1984, p. 9-50).

Com linguagem próxima do coloquial, com erros de grafia (vae, focalizado) e desvio da norma padrão, esse anúncio exemplifica a estratificação da linguagem em *Cacau*, que também pode ser marcada pela mescla de gêneros textuais, como bilhetes e anúncios do povo.

Por outro lado, as publicações de poemas em jornais são elitizadas, diferentemente dos bilhetes e anúncios, que servem como situação sociocomunicativa entre as pessoas da mesma classe, com o mesmo linguajar. Mária, filha do coronel, como escrevia versos, teve no jornal de Ilhéus, “em duas colunas da primeira página” (AMADO, 1984, p. 96) publicado “um retrato da poetisa, acompanhado de elogios”:

‘... a elegantíssima e bela Mária Teles, filha do progressista e generoso coronel Manuel Misael de Sousa Teles, é uma das mais radiosas esperanças das letras pátrias. Talento de escol, inteligência bafejada por um sopro divino, escreve versos admiráveis com as suas mãos aristocráticas de artista, como os que aqui transcrevemos. Trata-se de um inspiradíssimo soneto dedicado às suas colegas de ano. O ‘Jornal de Ilhéus’ honra-se sobremaneira com a colaboração da jovem e talentosa poetisa patrícia.’

Seguia-se o soneto:

#### AO SAUDOSO 4.º ANO

Despeço-me de ti, saudoso 4.º ano!  
Onde passei dias tão cheios de luz,  
Rogando por vossos membros,  
Aos pés do bom e terno Jesus!

Adeus! oh! curso tão célebre  
E por línguas más, tão falado,  
Adeus, queridas colegas,  
Adeus, 4.º ano tão celebrizado!

Adeus, gentis coleguinhas em Jesus,  
Meu coração, por vós todas está pulsando.  
Como um horizonte cheio de luz!

Adeus, mais uma vez adeus!  
Jamais de vós me esquecerei, e por vós  
Todos os dias uma prece à Virgem Pia sairá dos lábios meus!  
(AMADO, 1984, p. 96-97)

O requinte da poesia, da técnica da escrita e sua publicação elogiosa em um jornal separam as classes sociais e as define.

Em *Capitães da Areia* a situação comunicativa muda. Temos sete cartas, sobre o mesmo assunto, escritas por pessoas de variadas formações e com diferente envolvimento com os meninos. As cartas, gêneros textuais também caracterizados por um destinatário e um remetente específicos, cuja estrutura é fixa – saudação, corpo e despedida – e cuja especificidade depende do seu objetivo – carta pessoal, carta institucional, carta ao leitor, carta aberta –, adquirem diferentes estilos de escrita – dissertativa, narrativa ou descritiva. Como se trata de cartas publicadas em jornal e escritas por destinatários das mais variadas origens, sua linguagem muda conforme as mãos que as escrevem.

Pretendendo convencer o leitor de sua tese, Jorge Amado destina seu texto como forma de mobilizar o leitor para suas questões e para essas sugestões. Ao popularizar a literatura usando esse arranjo popular de massa e a linguagem do público, recurso considerado por alguns como simplista e de fácil interpretação popular, Jorge Amado não proporciona apenas entretenimento.

O uso desse recurso – bilhetes, anúncios e cartas ao jornal – mostra-se oportuno, confirmando a concepção de que a “capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho” (BENJAMIN, 1987, p. 125) do autor. Como nos ensina Bakhtin, gêneros textuais definem-se principalmente por sua função social. Trata-se de textos que se realizam por uma (ou mais de uma) razão determinada em uma situação comunicativa (um contexto) para promover uma interação específica. Trata-se de unidades definidas por seus conteúdos, suas propriedades funcionais, estilo e composição organizados em razão do objetivo que cumprem na situação comunicativa. Uma das principais características dos gêneros textuais é o fato de serem enunciados que apresentam relativa estabilidade. É esse aspecto que permite, justamente, com que sejam compreendidos.

Em *O autor como produtor* (1987), Walter Benjamin, buscando mostrar ao leitor como se dá a ideia dos gêneros literários, usa o exemplo da literatura feita por Tretiakov, argumentando que os trabalhos realizados pelo autor podem ser de jornalista ou de propagandista e que isso pouco tem a ver com literatura. Semelhante a Tretiakov, cabe à experiência de Jorge Amado. Walter Benjamin argumenta que o autor, imerso na fusão de formas literárias, tem o jornal como pano de fundo:

Seu conteúdo é a *matéria*, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses. O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos (BENJAMIN, 1987, p. 124).

Ao tirar os trabalhadores e os meninos abandonados da matéria narrada e dar-lhes o direito de manifestar-se em defesa dos seus interesses ou em própria defesa, através de um meio “democrático”, mas nem tanto imparcial, dá visibilidade ao problema apresentado e faz com que o leitor da obra, por meio da linguagem, consiga tomar partido, assim como o escritor, e assumir uma posição: a serviço de quem estamos? Um leitor atento percebe como a violência está diretamente relacionada à linguagem. Se as violências são linguagens, a linguagem é violência. Através da carga ideológica que o autor imprime no texto, busca-se atingir a condição de igualdade, solidariedade e fraternidade entre todas as camadas da população. O ideal é que a linguagem e a comunicação também se adaptem a essa perspectiva, não sendo motivo de segregação social ou violência.

## 2.2 O NARRADOR E OS PERSONAGENS EM *CACAU* E *CAPITÃES DA AREIA*

Sempre ligado aos problemas do seu tempo, sem, no entanto, olvidar as questões estéticas que configuram uma obra literária, Jorge Amado, transformando sua literatura como forma de descrição do real, usou-a como “arma de luta e de resistência” ao mundo capitalista e exploratório que nascia em terras brasileiras e se propagava pelo mundo.

Desse fato, é pela linguagem que qualquer história e estória ganham forma. Nos romances amadianos, tratar a questão do narrador é, sem dúvida, vincular-se à ideia de que se trata de um escritor cuja literatura é diferente da norma preestabelecida, como comenta Roger Bastide:

Se sua composição não é clássica – se encontramos em alguns romances apenas essa arquitetura secreta da qual falamos – não será por que eles obedecem a um outro tipo de composição, que é a literatura oral? Se o estilo cru de Jorge Amado às vezes choca os ouvidos delicados, a obscenidade nele, nunca é uma metafísica, como em Miller, digamos nem mesmo uma contestação (no caso deste marxista, entretanto) da sociedade burguesa, como acontece com a sexualidade em nossos jovens contestadores: é a linguagem do povo que fala através, dele, nele. Se sua frase é às vezes relaxada, é porque também ela obedece à norma desta literatura popular (1968, p. 58).

Essa escolha não é despretensiosa. Georg Lukács, em *Narrar ou Descrever* (1965), assegura que o realismo e o naturalismo expressam suas verdades de formas diferentes, buscando, com isso, entender o real como uma concepção própria do mundo narrado. Assim, podemos dizer que esse “comprometimento com o real” para a corrente naturalista está na dimensão da experimentação, na captação máxima, através da descrição, dos elementos que compõem o fenômeno apresentado (e a dimensão da determinação encontra-se na ideia de que os mecanismos exteriores cobrem qualquer possibilidade de intervenção transformadora do personagem). Já a observação do narrador, na corrente realista, centra-se na ação do personagem e, principalmente, na

sua particularidade. Ao buscar essa particularidade, o realista não se limitará apenas a descrevê-la, mas também encontrará os mecanismos essenciais para o entendimento das ações e intenções.

*Cacau* é narrado pelo protagonista – José Cordeiro, depois nomeado Sergipano. Esse ponto de vista é reflexo do engajamento ideológico do autor na época, de forma que início e fim complementam-se, firmando, da epígrafe até o final, a proposta de “máximo de honestidade” (AMADO, 1984, p. 08). O narrador em primeira pessoa, não sendo imparcial, cumpre a mensagem de que está a serviço e ao lado do oprimido, não do opressor. Em *Capitães da Areia*, o narrador onisciente (padrão da literatura realista), com seu olhar que tudo abrange, observa e analisa os personagens.

Nos romances de Jorge Amado, os personagens são maniqueístas, ou seja, são estereotipados e com pouca densidade psicológica. Essa possível análise social vai ao encontro da visão de que a sociedade burguesa é sempre má, oprime as classes pobres, essencialmente boas. No entanto, a baixa densidade psicológica dos personagens pouco introspectivos é resultante dos conflitos a que são submetidos, ao longo do romance, deflagrados pelas condições de miséria, opressão e privações. Roger Bastide (1968, p. 58-59) pondera a respeito dos personagens de Jorge Amado:

Suas personagens não são dissecadas; são vivas. Andam, choram, embriagam-se, fazem amor, matam-se e são mortas. Sim, pois um narrador não analisa, não retalha o ser vivo, não o reduz a associações de ideias ou de imagens; ele conta a ação de seres concretos, mergulhados no real, às vezes mesmo em simbiose com a água, a floresta, o vento. O narrador conta uma estória, e pronto. Mas isto não quer dizer que suas personagens careçam de profundidade psicológica; é preciso apanhar esta profundidade no nível dos comportamentos vividos, que é o nível em que se coloca o narrador.

Partindo desse princípio, é essencial para a obra tomar os personagens vivos e reais, de modo que eles pareçam-se com o que há de mais concreto na história. Roger Bastide (1968) define Jorge Amado como um verdadeiro contador de histórias, próximo do folclórico cordel

nordestino, cujos personagens representam o povo, ou mesmo pessoas reais (com referências históricas, como Mãe Aninha do candomblé *Ilê Axé Opô Afonjá*); são ainda representantes de suas experiências pessoais e de experiências de outros amigos e de outros tempos para dar significado e atualizar fatos pitorescos ou exóticos do imaginário brasileiro, ou fatos do cotidiano relevantes da cultura popular.

Na sequência de fatos do enredo das obras analisadas, os personagens dão vida aos fatos, e estes estão simultaneamente ligados aos personagens, tornando-se inevitável pensar em enredo sem pensar nos personagens que o vivem. Todavia, pensar nos personagens significa pensar “na vida em que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino” (CANDIDO, 2007, p. 53). Assim, enredo e personagens somados conferem aos romances a intenção ideológica que os cerca e os valores que os animam.

Além da criação do autor, os personagens dependem da aceitação por parte do leitor, concorrendo, para isso, uma força extraliterária de realidade, ou seja, “o leitor é levado, sutilmente, a viver a experiência dele” (ROSENFELD, 2007, p. 22). Nesse sentido, o leitor contempla e vive, simultaneamente, as possibilidades de vivência representadas pela ficção, graças às interpretações da vida, contemplação e participação das possibilidades humanas. O texto é capaz de causar um fenômeno “de prazer estético [que] integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage ao contemplar e participar dos eventos” (ROSENFELD, 2007, p. 47).

Considerando-se que, na visão de Georg Lukács (1965), a verdadeira narrativa é a que consegue abandonar o “esquematismo determinista”, Jorge Amado explora essa delimitação não determinista dos destinos individuais de cada personagem. É relevante pensar na construção desses personagens e seus destinos individuais: em *Cacau*, temos trabalhadores urbanos e rurais, explorados por seus patrões; em *Capitães da Areia*, a maioria são crianças

abandonadas, sem família e sem destino certo. De ambas as obras, quatro se destacam: Sergipano, Professor, Pirulito e Pedro Bala. Começemos pelo primeiro.

José Cordeiro, embora filho de industrial, não quer ser patrão: é operário e orgulha-se de sua atividade. Despedido da fábrica por ter-se relacionado com uma colega de trabalho, cobiçada também pelo patrão, seu próprio tio, decide procurar serviço em outro lugar. Duas opções se apresentam: São Paulo, ou a zona cacauceira, no sul da Bahia. José Cordeiro escolhe a segunda, a região de Itabuna e Ilhéus e, na zona do Pirangi, na Fazenda Fraternidade, desenrola-se sua história, tendo como pano de fundo as condições de trabalho nas plantações de cacau, onde os trabalhadores são obrigados a aceitar uma situação de semiescravidão. Renomeado Sergipano, devido ao seu estado de origem, destoa dos demais trabalhadores – era branco, cabelos louros, alfabetizado – e chama a atenção de Mária, filha do dono da Fazenda. Apesar de a relação com a moça colocá-lo mais uma vez diante da possibilidade de tornar-se proprietário, sua consciência fala mais alto e mantém-se do lado dos trabalhadores. Ao ter contato com Colodino, o mais instruído de todos e para quem só a luta de classes e a revolução do proletariado os fariam sair daquela situação de negligência e exploração, é por ele convencido a seguir nos caminhos da luta e da revolução:

Pura coincidência, naquele dia chegou outra carta de Colodino para mim. Tornava a falar em luta de classes e me chamava. Acertei minhas contas com João Vermelho, retirei cento e oitenta mil-réis, saldo de dois anos, e arrumei minha trouxa (AMADO, 1984, p.136).

E assim, Sergipano vai rumo à luta, buscando descobrir o que é melhor para sua classe, para os trabalhadores e operários, para o ser humano.

Já, em *Capitães da Areia*, merece relevância o personagem Professor, a personificação da cultura e que, além da leitura, tinha o dom da pintura:

João José, o Professor, desde o dia em que furtara um livro de histórias numa estante de uma casa da barra, se tornara perito nesses furtos. Nunca, porém, vendia os livros, que ia empilhando no fundo do trapiche, sob tijolos, para que os ratos não os roessem. Lia-os todos numa ânsia que era quase febre. Gostava de saber coisas e era ele quem, muitas noites, contava aos outros histórias de aventureiros, de homens do mar, de personagens heroicos e lendários. (...) João José era o único que lia corretamente entre eles e, no entanto, só estivera na escola um ano e meio. Mas o treino diário da leitura despertara completamente sua imaginação e talvez fosse ele o único que tivesse uma certa consciência do heroico de suas vidas (AMADO, 2009, p. 30).

A vocação de Professor era contar histórias, razão pela qual “criou os melhores planos de roubo” (AMADO, 2009, p. 30). Era ele quem ensinava aos meninos, através da imaginação e pelo exemplo da leitura, assuntos sérios, políticos: “Ninguém sabia, no entanto, que um dia, anos passados, seria ele quem haveria de contar em quadros que assombrariam o país a história daquelas vidas e muitas outras histórias de homens lutadores e sofredores” (AMADO, 2009, p. 30). Um dia, seu talento é descoberto e vai para capital, estudar pintura, no Rio de Janeiro, com Doutor Dantas: “Ele mandou dizer que me mandasse... Um dia vou mostrar como é a vida da gente... Faço o retrato de todo mundo...” (AMADO, 2009, p. 222).

Outro personagem, cujo apelido advém do seu aspecto físico, é Pirulito: “era magro e muito alto, uma cara seca, meio amarelada, os olhos encovados e fundos, a boca rasgada e pouco risonha” (AMADO, 2009, p. 33). Tinha fé em Deus, sonhava em ser sacerdote:

Fora a grande conquista do padre José Pedro entre os Capitães da Areia. Tinha fama de ser um dos mais malvados do grupo, contavam dele que uma vez pusera o punhal na garganta de um menino que não queria lhe emprestar dinheiro e o fora enfiando devagarinho, sem tremer, até que o sangue começou a correr e o outro lhe deu tudo que queria. Mas contavam também que outra vez cortou de navalha a Chico Banha quando o mulato torturava um gato que se aventurara no trapiche atrás dos ratos. No dia que o padre José Pedro começou a falar de Deus, do céu, de Cristo, da bondade e da piedade, Pirulito começou a mudar. Deus o chamava e ele sentia sua voz poderosa no trapiche. Via Deus nos seus sonhos e ouvia o chamado de Deus de que falava o padre José Pedro. E se voltou de todo para Deus, ouvia a voz de Deus, rezava ante os quadros que o padre lhe dera (AMADO, 2009, p. 109).

Sua orientação e vontade eram tamanhas que “ele tinha jurado a Deus, no seu temor, que só furtaria para comer ou quando fosse uma coisa ordenada pelas leis do grupo, um assalto para o qual fosse indicado por Pedro Bala” (AMADO, 2009, p. 111) e “se não evitava os furtos era que aquilo era o meio de vida que eles tinham, não tinham mesmo outro” (AMADO, 2009, p. 109). Padre José Pedro enfrenta a tudo e a todos e consegue transformar Pirulito em sacerdote:

Não reconhecem Pirulito quando ele chega vestido com uma batina de frade, um longo cordão pendendo ao lado. Padre José Pedro diz:  
 – Conhecem o irmão Francisco da Sagrada Família?  
 Eles olham Pirulito com certa vergonha. Mas Pirulito sorri. Está mais magro, um ar de asceta. Com o hábito de capuchinho fica muito alto.  
 – Ele rezará por vocês... – diz o padre José Pedro.  
 Se despede. Entra para o vagão. O trem apita, é como uma despedida. Da janela, o padre vê os meninos que agitam mãos e bonés, velhos chapéus, trapos que servem de lenço. Uma velha que vai defronte dele, doidinha para puxar conversa, se espanta do padre ir chorando (AMADO, 2009, p. 226).

Pedro Bala, “após se tornar homem adulto e operário, transforma-se em um ativista militante, perseguido pela polícia por suas ideias revolucionárias, transformando-se em um líder de greves onde quer que a situação lhe peça a presença” (CERQUEIRA, 2013, p. 60). Segue os passos do pai, aderindo à militância e vê na luta e na greve as conquistas de uma sociedade livre, sem desigualdades e opressões:

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

*Companheiros, chegou a hora...*

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres (AMADO, 2009, p. 258).

Os quatro são exemplos salvação – um pela cultura, outro pela religião e dois pela luta política. Percebemos que os “lúmpens e miseráveis são representados *também* como

*pessoas* que podem despertar e superar a degradação, já que esta não é colocada como um *destino* inevitável” (DUARTE, 1995, p. 83). Ao passar por todas as degradações e humilhações, a violência abre possibilidade para dar voz aos oprimidos, colocando-os como “iguais” aos demais, visto que o herói positivo e revolucionário é uma estratégia de sobrevivência. Isso pode ser um fator que contribuiu para a perseguição de Jorge Amado, já que o Estado Novo baseava-se na exaltação da ideologia trabalhista, na figura do trabalhador explorado como construtor da nação e promotor do progresso econômico e social. Como é comum associar a violência a algo negativo ou ao pensamento de que uma vez malandro, sempre malandro, sem regeneração, ao inverter a ordem, o autor é considerado subversivo.

Dessa maneira Jorge Amado constrói seu projeto literário: os protagonistas são jovens que aderem à revolução e à luta por uma sociedade mais justa. O destino dessa gente só pode ser mudado a partir da violência revolucionária, da consciência de classes, da luta por condições de vida favoráveis à sobrevivência humana, da organização e da mobilização através de greves, da descoberta dos talentos pelas artes, do chamado pela vocação espiritual.

Denominados por apelidos metonímicos (Sergipano, pelo estado de origem; Pedro Bala, pelo pai assassinado por policiais a bala; Sem-Pernas, pelo defeito físico; Professor, por sua inteligência e leitura; Pirulito, pela magreza; Boa-Vida, pela indolência; Gato, pela rapidez e vaidade; Volta Seca, pelo desejo de voltar ao sertão; João Grande, pela estatura) que os caracterizam física e psicologicamente, os personagens de *Cacau* e *Capitães da Areia*, em sua subjetividade, realizam aquilo para o que foram dispostos desde o início, quer seja por suas vocações, quer seja pelos limites de seu mundo.

Dessa maneira, a possível despersonalização em que se encontram tem raízes nas brutais diferenças de classe, na má distribuição de renda e nos efeitos da marginalidade nas crianças e adolescentes discriminados por um impiedoso sistema social. A exploração do trabalho e a delinquência infantil cedem lugar ao engajamento proletário. Os trabalhadores e

os garotos, aparentemente, sem identidade são impulsionados ao mundo: da sobrevivência individual para a rebeldia coletiva de uma classe que se organiza e caminha para a revolução dos seus destinos, isto é, para a salvação pela consciência política (Sergipano e Pedro Bala), pela fé (Pirulito) e pela arte/educação (Professor). A visão positiva do oprimido e sua redenção podem ser observadas a partir do momento em que se toma conhecimento sobre a consciência de classe, consciência do sistema exploratório e desigual.

Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre o herói. Enquanto o herói épico é essencialmente objetivo e universal como representação de um povo, o herói romanesco é subjetivo e singular, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. Georg Lukács (2000) refere-se a uma categoria de herói cujas características evidenciam fraquezas, manias e incertezas diante de um mundo no qual se sente deslocado: vivem a contradição do mundo, sua fragmentação, de modo que sua possibilidade subjetiva e de escolha aproxima-se sobremaneira do humano. Trata-se do herói problemático. Esse herói problemático está relacionado ao romance moderno, ligado à subjetividade do homem, ao seu sentimento de dúvida, ao questionamento acerca de “verdades”, enfim, à sua relação com o mundo e às problemáticas enfrentadas dentro dessa realidade.

Jorge Amado forja heróis problemáticos, como o de Lukács (2000) e proletários, capazes de mudar a realidade pela sua predisposição para a ação política e consciência da opressão que o vitima. O modelo do realismo socialista norteará a construção das obras em que mais claramente se exaltam os heróis comunistas, os heróis conscientes de sua função no mundo e na sociedade. Eles precisam apenas de um impulso para levantar-se e construir a sociedade de seus sonhos – boa e justa para todos que nela habita.

### 3. CACAU E CAPITÃES DA AREIA: O QUE DIZA VIOLÊNCIA?

Nas obras da primeira fase de Jorge Amado, entre as quais *Cacau* e *Capitães da Areia*, há um desejo impulsionador de denunciar algumas formas de opressão a que os homens estão submetidos. E uma dessas forças é a violência. Falar em violência é falar de uma linguagem que apresenta múltiplos significados e expressões, de modo que ela adquira

Um papel constitutivo, estruturador ou fundador de novas expressões do social e se apresenta cada vez menos passíveis de avaliações apenas reguladoras e/ou moralizantes. Revela-se, no plano da linguagem e das representações, como enunciação genuína e, às vezes, legítima de conflitos vivenciados no dia-a-dia da vida social (PEREIRA, 2000, p. 16).

Pensar a violência no Brasil implica remeter-nos ao nosso passado escravocrata, da colonização e dos colonizadores, da dizimação dos índios, das ditaduras e de tantos outros exemplos distantes e não distantes, em que se faz presente a banalização da morte dos pobres e do uso da força. O conflito social brasileiro é de classe e de etnia, e não se inicia na virada do Império para a República, com a chegada dos imigrantes europeus para o trabalho industrial, mas com o desembarque do colonizador nas terras da Bahia e, posteriormente, com o primeiro navio negreiro no Brasil. A abolição formal da escravatura não resultou em uma superação da mentalidade escravocrata das elites brasileiras, empresarial e política, ao longo do século XX. Se, por um lado, altera a forma da relação capital-trabalho, passando do escravismo para o assalariamento, por outro lado, não melhora a vida dos ex-escravos (agora homens negros, livres e pobres), bem como de seus descendentes, tampouco daqueles que estão à margem. Livres do açoite da senzala, são feitos novos prisioneiros, agora da miséria e exclusão, nas favelas, prisões, filas de desempregos, nos trabalhos precários, na ausência de direitos humanos e sociais básicos, como saúde, moradia e educação.

*Cacau*, cuja trama acontece na zona cacauceira do Pirangi, no sul da Bahia, onde os trabalhadores vivem em regime de semiescravidão, exploração e violência, é um romance que procura retratar a realidade do mundo dos trabalhadores nas fábricas e nas roças de cacau da Bahia. Com teor nitidamente político, a narrativa conta a história de José Cordeiro, primeiramente trabalhador de uma fábrica, depois das roças de cacau, orgulha-se de sua função. Cordeiro, depois chamado de Sergipano, tem a oportunidade de “crescer na vida”, casando-se com a filha do coronel, mas abre mão disso, por acreditar no seu ideal revolucionário.

*Capitães da Areia* retrata a história dos meninos de rua de Salvador, os quais não representam apenas os meninos de rua dessa capital, mas os de todo o Brasil. O que diferencia esse relato dos demais é a forma como a violência é descrita e representada: o contexto histórico e político em que estão inseridas tais obras permite interpretar a violência e como esta opera em variados níveis. A violência foi e sempre será “representada como “agente”, direto ou indireto, da dinâmica social e cultural” (PEREIRA, 2000, p. 16), logo não existe violência, mas violências. É preciso conceber que, se, para muitos, a violência choca e exclui, para outros, transforma-se em libertação, sendo necessária para a mudança de si e do mundo a sua volta.

Depreendemos que a violência, em suas variadas formas de representação, é um dos elementos constitutivos de nossa sociedade. Nesse contexto, enquanto, em *Cacau*, trabalhadores urbanos e rurais representam com maior ou menor grau de verdade as diferentes posições sociais que compõem a sociedade, em *Capitães da Areia*, são as crianças desvalidas, nas ruas, e filhas da miséria e do abandono. Jorge Amado denuncia situações que eclodem nos vários tipos de violência contra o homem e sua dignidade, como a exploração de uma parte da sociedade por outra.

Em *Cacau*, a violência é impulsionada pelas relações de trabalho, pelos mandonismos dos coronéis no século XX, a situação dos trabalhadores agrícolas no sul da Bahia – mas não só lá, há também, no início, a situação dos operários nas fábricas, explorados pelo patrão – explorados pelo

coronel que lhes paga misérias, pressiona-os e obriga-os a comprar na mercearia da fazenda – sem sequer saber o preço dos alimentos –, forçando-os a submeter-se a essas condições, de modo que pouco têm para seu sustento. A violência representada está ligada estreitamente aos mandos e desmandos dos coronéis e ao mundo do trabalho na roça.

*Capitães da Areia* traz a ausência do Estado e sua falta de suporte e meios para dar condições de vida adequada em sociedade, além, claro, da falta da estrutura familiar. Isso os entrega à própria sorte e às mais variadas representações de violência: a institucionalizada, a religiosa, a político-social e a revolucionária. Trataremos, no próximo tópico, com maior profundidade cada uma delas, relacionando-as com as duas obras e comprovando nossa hipótese: como pode ser configurada a representação da violência, partindo do projeto político, ideológico e estético de um autor?

### 3.1 A VIOLÊNCIA NO MUNDO DO TRABALHO

Como Jorge Amado era militante político de ideologia comunista, as denúncias sociais são constantes em sua obra, justificando-se as mazelas sociais e a exploração pelo capitalismo. Dessa forma, a violência em *Cacau* – obra que afirma a presença da classe trabalhadora na literatura brasileira e abrange tanto os proletários da cidade como os do campo, visando à sua representação de forma humana, digna, positiva e heroica – é a demonstração não só do nosso passado escravocrata não superado e das relações de poder do “mais forte” em relação ao “mais fraco”, mas também do abismo que separa as classes, cujas consequências desembocam nos seguintes tipos de violência: exploração dos filhos, prostituição, agressões físicas e redução dos salários.

O livro conta a história de José Cordeiro, assim conhecido enquanto era operário da fábrica de seus pais em São Cristóvão, Sergipe. O primeiro episódio de violência vivido pelo protagonista é

uma surra que deu em seu tio ao ser demitido em virtude do ciúme que sentia de Margarida. Por esse motivo, muda-se para Ilhéus, “terra do cacau e do dinheiro” (AMADO, 1984, p. 22), nunca mais voltando à terra natal:

São Paulo parecia à minha mãe e a Elza o fim do mundo. Por nada deixariam que eu fosse para lá. Eu comecei a falar em Ilhéus, terra do cacau e do dinheiro, para onde iam levas de emigrantes. E como Ilhéus ficava apenas a dois dias de navio de Aracaju, elas consentiram que eu me jogasse numa manhã maravilhosa de luz, na terceira classe do *Murtinho*, rumo à terra do cacau, Eldorado em que os operários falavam como da terra de Canaã (AMADO, 1984, p. 22).

Outras situações de violência aparecem ao longo da narrativa. A primeira é a busca inócua por trabalho: a baixa nos preços e na produção do cacau levou-o a receber muitos “nãos” dos coronéis, de modo que, faminto e sem ter onde morar, passou a sentir ódio de toda a gente. Depois de muito procurar emprego, Cordeiro foi “alugado do Coronel” (AMADO, 1984, p. 30), na Fazenda Fraternidade, passando de operário a trabalhador nas roças de cacau – o Sergipano.

As situações de violência continuam: alugado na fazenda, Sergipano e os demais personagens enfrentam variadas humilhações e explorações. Quando Mária, filha do coronel, escolhe Sergipano para ficar à sua disposição, ele pergunta a Colodino:

– Isso continuará sempre assim, Colodino?  
 Ele, de todos nós, parecia o único a ter uma certa intuição de que alguma coisa, um dia...  
 – É impossível. Tem que mudar.  
 – Como?  
 – É o que não sei...  
 Algemiro voltava e opinava:  
 – É trabalhar para enriquecer.  
 – Não – Colodino discordava –, assim haverá patrões e alugados.  
 – Sempre haverá, seja como for.  
 Olhávamos os cacaeiros e não achávamos a solução. Se nós não estivéssemos muito acostumados com a miséria, os suicídios seriam diários. Não haveria um meio de sair daquela situação?  
 As primeiras estrelas que apareciam no céu não respondiam. Nem as cobras que silvavam nos campos (AMADO, 1984, p. 90-91).

A partir desse excerto, podemos traçar várias considerações sobre a obra em questão. O que o narrador personagem designa como intuição nada mais é que o despertar para a situação de exploradores *versus* explorados e como mudá-la. Trabalhar para enriquecer não seria a solução, visto que, continuando no mesmo ambiente, poderiam ser colocados imediatamente na situação de patrão. A consciência de que sempre haveria patrões e alugados enquanto houvesse capitalismo era real, e sempre existiria a necessidade de mão de obra para cumprir aquela função.

Outra forma de violência é o preconceito – de cor, de alfabetização, de condição social, de habitação, de vocabulário – que permeia a narrativa, atravessando múltiplos sentidos e culminando na grande desigualdade social. Ricos e pobres convivem no mesmo espaço físico, que se transforma em um espaço de segregação – lá em cima, lugar dos ricos, lá embaixo o lugar dos pobres: “Isso pelas ladeiras e pela praça era gente fina, a elite, a aristocracia. Lá embaixo ficava a fábrica, a vila operária, a plebe” (AMADO, 1984, p. 19). O nome da vila dos operários – “Cu com Bunda” – uma espécie de “um grande retângulo, no qual os fundos das casas se encontravam” (AMADO, 1984, p. 19), evidenciava a situação de vida da classe subalterna, vivendo construções inferiores.

O privilégio de classe, presente por toda narrativa, também é uma forma de violência e corrobora o ambiente de exclusão criado pelo narrador, em que a arrogância da classe “alta” menospreza a classe “baixa” e a massacra de todas as formas, verbal, física ou mentalmente. Sergipano, estando à disposição de Mária, sai um dia para andar a cavalo e iniciam um diálogo ameno sobre a paisagem que viam:

- É bonito...
- Ante o meu silêncio perguntou:
- É bonito, não acha?
- É triste. Os que vivem aqui sofrem.
- Resolveu me dar lição sobre a vida de vocês?
- Não. A senhorita é patroa, tem a obrigação de saber.
- A vida de vocês não me interessa. Nunca tive vocação para freira...

- Nenhum de nós para escravo
- Sou obrigada a lhe fazer voltar amanhã para o trabalho na roça. Prefiro Honório, que olha para a gente com aquela cara de assassino, mas não fala. Escolhi você porque tive pena. Você é branco e moço.
- Obrigado.
- Por que é que vocês odeiam tanto a gente? Nós somos culpados de vocês não serem ricos?
- Nós não queremos ser ricos.
- O que querem, então?
- Sei lá... (AMADO, 1984, p. 93).

Para os que detêm o poder, todas as questões giram em torno da riqueza ou pobreza. Essa dualidade econômica é constantemente ressaltada a fim de deixar clara a posição do opressor *versus* o oprimido bem como sua submissão e subordinação perante o dinheiro. Para demonstrar esse tipo de violência, estão presentes no texto referências ao período escravocrata tanto com expressões como “casa-grande” e “Castro Alves” quanto, principalmente, com o fato de o coronel ter adotado Amélia, que “servia de cavalo para os filhos do patrão, varria a casa e ia buscar água na fonte. Comia os restos e apanhava a todo momento” (AMADO, 1984, p. 82). Revoltando-se contra essas atitudes desumanas e tentando reverter a situação, Amélia “deu nos que a cavalgavam. Mordeu-os. Xingou. Chorou muito. Apanhou tanto nesse dia que da rua ouviam os gritos” (AMADO, 1984, p. 93). Sua atitude de revolta não foi bem vista pela vizinha:

- A gente faz caridade de amparar essas misérias e elas são malcriadas, não fazem nada bem feito. Calcule que esse nem sei que diga que mordeu Jaime e bateu no Joãozinho. Depois soltou um bocado de nomes feios, só surra grossa. Senão não endireita... (AMADO, 1984, p. 83).

O sentido de caridade muda conforme os personagens da obra: ao fazerem favores aos mais pobres, os patrões e os ricos os submetem a qualquer tipo de humilhação, além de cobrarem por essa caridade – seja na exploração da mão de obra, seja na exploração sexual, seja para servir de brinquedo para os filhos.

O narrador, no entanto, retruca, dizendo “elas não sabiam como a gente odiava essa caridade” (AMADO, 1984, p. 83). O desejo dos explorados, para si e para todos, são condições de vida e de trabalho menos vexatórias e mais justas, como uma vida harmoniosa e dentro do padrão de igualdade, sem a divisão de classes:

Escola! Amélia foi para a escola. Um dia um sujeito, poeta ou qualquer coisa assim, furtou Amélia. Ela foi para a escola. Hoje escreve à gente, conta coisas. Diz que um dia, quando crescer, virá nos ensinar. Nesse dia, quando souberem essas coisas, os meninos não comerão mais jaca. Se levantarão com o toco do facão em punho... A gente não entendia bem Amélia. Mas acreditava. Um dia...

Os meninos não pensavam. Trabalhavam, comiam e dormiam. Um literato disse certa vez:

– Esses é que são felizes. Não pensam...

Assim parecia a ele (AMADO, 1984, p. 83).

A prostituição é mais uma forma de violência abordada na obra: as prostitutas são “pobres operárias do sexo” (AMADO, 1984, p. 60). Na “Rua da Lama” (lama duplo sentido), concentravam-se as “mulheres perdidas” (AMADO, 1984, p. 43) – de todas as idades, de todas as cores, cada uma com a sua história – das quais se destaca Zilda: trabalhava para Mané Frajelo e foi desvirginada por Osório, filho do coronel, por quem nutriu uma paixão não correspondida. Expulsa de casa foi morar na “Rua da Lama”. Osório, que morava na capital, certo dia, veio passar o São João na roça. Sabendo de sua vinda, Zilda comprou vestido novo e maquiagem e foi esperar Osório no meio do caminho. Ele passou por ela e não a reconheceu. Ela explica que é Zilda, aquela que ele desvirginou, ao que ele simplesmente respondeu:

– Como você está feia... Está um couro, puxa...

E foi dormir com Antonieta.

No ouro dia Zilda bebeu veneno. As rameiras fizeram uma subscrição para enterrá-la, pois ela gastara as economias no vestido novo. Quando o enterro passou, pobre caixão mal pintado, Osório atravessava o povoado a cavalo.

– De quem é esse enterro?

– De Zilda.

– Morreu?

– Matou-se.  
 – Que seja feliz no inferno...  
 Dona Rosália não acreditava que prostituta se suicidasse por amor. Prostituta se mata para castigo dos seus pecados, amém (AMADO, 1984, p. 64).

Para Jorge Amado, qualquer tipo de trabalho, principalmente os menosprezados socialmente e que estão sob opressão, merecem passar pela revolução do proletariado. Se essas mulheres estão no prostíbulo, a culpa é dos homens ricos que as forçam a ganhar dinheiro dessa maneira, sem medir as consequências de seus atos. O capitalismo as empurrou para essa profissão:

Os ricos não se envergonham da prostituição. Contentam-se em desprezar as infelizes. Esquecem-se de que foram eles que as lançaram ali.  
 Eu fico pensando no dia em que a Rua da Lama se levantar, despedaçar as imagens dos santos, tomar as cozinhas ricas. Nesse dia até filhos elas poderão ter (AMADO, 1984, p. 65).

A indagação “quando chegará o dia da vossa libertação?” (AMADO, 1984, p. 65), junto com o desabafo do narrador – “Nesse dia até filhos elas poderão ter” (AMADO, 1984, p. 65) (prostitutas não podiam, ao menos, ter filhos) – revela a crença de Jorge Amado na igualdade entre todas as classes sociais e na luta, somente a luta, como única forma de tirar o homem da sua situação de opressão e violência. Quando isso acontecesse, as prostitutas estariam aptas a perpetuar a espécie, sem se preocuparem com os padrões sociais e as regras ditadas por esse padrão. Essa luta, na obra, se dá através da revolução e da implantação do comunismo e pela consciência de classe: “Partíamos pela manhã com as compridas varas, no alto das quais uma pequena foice brilhava ao sol” (AMADO, 1984, p. 67). Sem querer, os trabalhadores carregam em punhos o símbolo da foice e do martelo, simbolizando o surgir da luta e da transformação.

Mais uma forma de violência é a exploração dos filhos, que reforça o ciclo inquebrável do sistema capitalista, visando ao lucro e não primando pela qualidade de vida. Logo, explorar filhas mulheres era compreensível para aquele ambiente, em que seres

humanos eram tratados como animais e objetos utilitários. Enquanto ter uma filha era sinônimo de ajuda nos trabalhos na fábrica e mais dinheiro, os filhos, para os quais não havia espaço nessa ocupação, eram recebidos com desdém:

O nascimento de uma filha, recebiam-no com alegria. Mais duas mãos para o trabalho. Um filho, ao contrário, consideravam um desastre. O filho comia, crescia e ia embora ou para os cafezais de São Paulo ou para os cacauais de Ilhéus, numa ingratidão incompreensível (AMADO, 1984, p. 19).

Mulher trabalhava em fábrica, homem no trabalho pesado da roça. E o trabalho na roça estava diretamente ligado à produção e colheita do cacau. O próprio cacau representa poder, dinheiro e violência. Surgindo na região Grapiúna como promessa de riqueza, de dinheiro fácil, o cacau tornou-se produto de suma importância para o desenvolvimento do Sul da Bahia, no início do século XX. Assim, homens de todas as partes do Brasil enchiam-se de sonhos e ilusões e partiam com destino “à terra do cacau, Eldorado em que os operários falavam como terra de Canaã” (AMADO, 1984, p. 22). Porém, ao chegarem à zona dos cacauais, deparavam-se com uma realidade contrária aos seus anseios: eram expostos a todos os tipos de humilhação – de agressões físicas coletivas a xingamentos. Naquele ambiente, o ser humano tornou-se também um empecilho para o enriquecimento do coronel, visto que, apesar de tudo que faziam e do quanto trabalhavam, ainda era pouco:

O coronel interrogava Algemiro sobre a safra e João Vermelho sobre os trabalhadores.

– A roça detrás do pasto no ano passado deu mais.

– Não foi podada... Mas a de João Evangelista tá dando mais esse ano.

– Chegará a oitenta mil a safra, hein!

– Chega, coronel.

– É preciso. O cacau está baixando – apontava a gente –, esses miseráveis só sabem comer. Trabalham quase nada.

– A gente precisa estar em cima (AMADO, 1984, p. 85).

A exploração do trabalho era uma constante na roça, colocando os trabalhadores e os respectivos filhos à mercê de um processo de animalização: “Pobres crianças amarelas, que corriam entre o ouro dos cacauais, vestidas de farrapos, os olhos mortos, quase imbecis” (AMADO, 1984, p. 77). A violência perpetua-se por todo o livro: na linguagem, no tratamento, nas conversas, nas atitudes e explorações.

### 3.2 A VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA

Entendemos por violência institucionalizada a praticada pelo Estado em sua forma mais concreta – a da polícia e dos diversos sistemas de encarceramento e tutela de que se tornam alvo alguns segmentos da população. É a violência exercida sobre o corpo e sobre a mente, que também é corpo:

No mundo de hoje, parece tão entranhada em nosso dia-a-dia que pensar e agir em função dela deixou de ser um ato circunstancial, para se transformar numa forma do modo de ver e de viver o mundo do homem. Especialmente, do homem que vive nas grandes cidades – esses grandes aglomerados humanos que se tornam o caldo da cultura de todos os tipos de violência (ODALIA, 1983, p. 09).

Referir-se à violência institucionalizada requer retomar o pensamento de Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987), segundo o qual, da mesma maneira como a tortura e a execução representavam a vingança pessoal do monarca, a população se voltava contra o monarca, caso se solidarizasse com o condenado. Esse tipo de revolta costumava acontecer quando o criminoso suportava as pancadas com paciência e humildade, como num arrependimento “santo”, ou quando os carrascos exageravam a tortura além do necessário. Em tais casos, a plateia da execução revoltava-se, tentando linchar o carrasco e salvar o condenado, o qual podia até receber perdão oficial se sobrevivesse à tortura. Para Foucault, os castigos muito violentos e arbitrários tornavam, portanto, o sistema penal instável, imprevisível, pouco eficiente.

Essa concepção de Foucault remete a uma reflexão sobre o Estado. Embora sua missão seja promover o bem estar dos cidadãos, através de seu amparo, não raro, diariamente convivemos com a violência, principalmente quando são exercidos pela polícia e outros meios de coerção, de modo que o Estado é convertido em entidade hostil e ameaçadora. Nesse sentido, a polícia, que deveria proteger os direitos e a vida dos cidadãos, em *Capitães da Areia*, é a que bate, tortura e mata. Não é finalidade desta tese discutir as questões e os motivos pelos quais essa corporação é levada a agir dessa forma, mas sim o que essa violência representa para a obra e para a sociedade:

Para os marxistas ortodoxos, assim como para os neomarxistas, o Estado não passa, aliás, de um instrumento de dominação da classe burguesa no poder, que utiliza seu aparelho repressivo (polícia, exército, justiça...) para proteger suas posses econômicas e manter longe de qualquer via democrática ‘real’ o proletário explorado (CRETTEZ, 2011, p. 59).

No capítulo “Reformatório”, o episódio em que Pedro Bala é conduzido para lá depois de assaltar o “palacete de dr. Alcebiades Menezes na ladeira de São Bento” (AMADO, 2009, p. 192), evidencia o reformatório como a descrição de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987): educar aqueles que transgridam as regras sociais da moral, ética e bons costumes criadas pela sociedade. O problema da institucionalização do poder deixou marcas profundas na sociedade. Segundo a compreensão de Foucault, mais do que uma força exercida verticalmente, o poder constitui cada espaço das relações no interior das sociedades. Para o autor, a punição dos criminosos transforma-se, em grande parte, porque o jeito de exercer o poder também mudou. A violência é também luta de poder. No reformatório, Pedro Bala foi recebido com hostilidade, visto que era o chefe do grupo mais perigoso e temido da cidade, os capitães da areia:

Quando o levaram para aquela sala Pedro Bala calculava o que o esperava. Não veio nenhum guarda. Vieram dois soldados de polícia, um investigador,

o diretor do reformatório. Fecharam a sala. O investigador disse numa voz risonha:

– Agora os jornalista já foram, moleque. Tu agora vai dizer o que sabe queira ou não queira.

O diretor do reformatório riu:

– Ora, se diz...

O investigador perguntou:

– Onde é que vocês dormem?

Pedro Bala o olhou com ódio:

– Se tá pensando que vou dizer...

– Se vai...

– Pode esperar deitado.

Virou as costas. O investigador fez um sinal para os soldados. Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando.

– Ainda não vai dizer? – perguntou o diretor do reformatório. – Isso é só o começo.

– Não – foi tudo o que Pedro Bala disse.

Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos e pontapés. O diretor do reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes (AMADO, 2009, p. 194-195).

A violência institucionalizada visa a justificar a correção do diferente, tratando-se, nesse caso, de uma violência exercida pela polícia, em que o Estado é o corretor da classe dominada e protetor da classe dominante:

– É o chefe dos tais de Capitães da Areia. Veja... O tipo do criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com esta idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer. Vamos lhe dar honras especiais...

Pedro Bala o espia com os olhos injetados. Sente cansaço, uma vontade doida de dormir. Bedel Ranulfo aventura uma pergunta:

– Levo pra juntos dos outros?

– O quê? Não. Para começar, meta-o na cafua. Vamos ver se ele sai um pouco mais regenerado de lá... (AMADO, 2009, p. 196).

Torturas, prisões e maus tratos nem sempre se justificam pelo delito cometido, mas pela natureza do cidadão: pobre, negro ou com alguma marca no corpo (defeito físico, tatuagem, etc.), representam maior perigo e violência. Isso é perceptível até os dias atuais, em pleno século XXI, em que não são raros casos de torturas, maus tratos e ociosidade nas unidades de socioeducação de crianças e adolescentes e nas penitenciárias, de forma que a ineficiência ficou cada vez mais

evidente e intolerável, suplantando as políticas de prevenção, de ressocialização e reinserção. De acordo reportagem publicada pela Defensoria Pública do Estado de Alagoas, chegaram à Defensoria Pública, entre janeiro e abril de 2016, e foram encaminhados ao Ministério Público Estadual muitos relatos de agressões físicas, verbais e morais praticadas no interior de Unidades Socioeducativas do Estado:

O Núcleo da Criança e Adolescente da Defensoria Pública do Estado encaminhou, hoje (03), um requerimento à 12ª Promotoria de Justiça da Capital, órgão integrante do Ministério Público, pedindo a apuração de denúncias de maus-tratos a jovens internados em estabelecimentos socioeducativos do Estado de Alagoas.

Desde o início de 2016, diversos relatos de abusos físicos e verbais têm sido recebidos pela Defensoria Pública. Menores internados e seus familiares têm denunciado ofensas físicas, morais e psicológicas praticadas dentro das unidades de internação por servidores do Sistema Socioeducativo. As denúncias, com relatos e vídeos, foram encaminhadas ao Ministério Público para serem apuradas.

O documento, assinado pelos defensores integrantes do núcleo Fábio Passos de Abreu e Manuela Carvalho de Menezes, pede a instauração de inquérito civil visando investigar as denúncias apresentadas e que, uma vez comprovada a veracidade das mesmas, sejam adotadas as medidas legais adequadas à punição dos responsáveis.

O documento ressalta, ainda, que o Estatuto da Criança e do Adolescente, em seu art. 124, V, assegura ao adolescente privado de liberdade o integral respeito à sua condição de pessoa em desenvolvimento e o direito de ser tratado com respeito e dignidade, o que implica na vedação de ofensas físicas e morais<sup>10</sup>.

Por ser um grupo de menores abandonados e destemidos, os capitães da areia representam, na visão da sociedade, um perigo maior que os adultos:

Realmente a cidade vivia sob o temor constante desses meninos, que ninguém sabia onde moravam, cujo chefe ninguém conhecia. Há alguns meses tivemos a ocasião de publicar cartas do dr. chefe de polícia, do dr. juiz de menores e do diretor do Reformatório Baiano sobre esse problema. Todos eles prometiam incentivar a campanha contra os menores delinquentes e em particular contra os Capitães da Areia (AMADO, 2009, p, 192).

---

<sup>10</sup> Site da Defensoria Pública do Estado de Alagoas: <http://dp-al.jusbrasil.com.br/noticias/333155139/defensoria-publica-pede-apuracao-de-denuncias-de-maus-tratos-nas-unidades-de-internacao-de-menores>.

Diante disso, os pactos sociais entre as elites, as classes privilegiadas e as instituições sempre excluem e põem à margem as classes subalternas, em que a pobreza é associada constantemente à violência, marginalidade e criminalidade. Nas palavras de Carlos Alberto M. Pereira: “como fenômeno social, a violência abriria a possibilidade de negociação, de redefinição do entendimento da realidade, permitindo, em última instância, construir um novo conceito sobre uma dada realidade” (2000, p. 21). Comunicar as várias facetas da violência na literatura pode “perturbar as autoridades locais, retrabalhar as contradições e incongruências da época, assim como projetar suas idealizações a serviço do povo” (OLIVEIRA, s/d, p. 359).

*Capitães da Areia*, nesse caso, tenta humanizar homens e crianças degradados pelo capitalismo, permitindo a chegada do oprimido ao primeiro plano da narrativa, correspondente à sua emergência na cena social. O oprimido não é apenas protagonista, mas um indivíduo real que luta contra a opressão e o descaso. Não temos nesse contexto uma sociedade sem Estado, mas uma sociedade que luta contra o Estado, pois a violência praticada por ele é sempre legítima, ao passo que a praticada pela sobrevivência, não:

A ênfase maior da narrativa está voltada para a representação, sempre muito marcada, do abismo que separa as classes. Todo o tempo, os trabalhadores estão a comparar suas casas com a do coronel, seus salários com o valor de cada safra, suas economias com a dívida na despensa da fazenda. São proletários que pensam, discutem, procuram entender o processo a que estão submetidos e imaginar saídas (DUARTE, 1995, p. 63).

O conflito do romance vai muito além de pobres contra ricos, fracos contra fortes, pequenos marginais contra a sociedade opressora. É antes a luta por um reconhecimento na sociedade hostil, que segrega e coloca à margem o protagonista e seu grupo: “Isso não são crianças, são ladrões. Velhacos, ladrões. Isso não são crianças. São capazes até de ser dos Capitães da Areia... Ladrões – repetiu com nojo” (AMADO, 2009, p. 79). Há, nessa luta pela sobrevivência, um código de lei, ética e moral específico do bando sempre regido por lealdade e solidariedade: “Antes de tudo

estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia. Os que a traíam eram expulsos e nada de bom os esperava no mundo” (AMADO, 2009, p. 126). Nos romances regionalistas, principalmente, em *Capitães da Areia*, existe a construção de uma memória coletiva, cuja violência se articula dentro de um sistema simbólico de honra e vingança, em uma realidade social imersa na busca pela justiça causada pelo abandono e desprezo. As histórias dos meninos são permeadas por esse sentimento comum: dor do desprezo e abandono. Trata-se de uma estratégia dramática (melodramática) de discurso de cunho sentimental. O exemplo desse discurso de estratégia dramática é a passagem em que o narrador descreve a vida de Sem-Pernas e o que o garoto almeja:

O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas (AMADO, 2009, p. 35-36).

As relações sociais dos garotos perpassam toda a dinâmica dessa crua realidade de humilhações a que estão constantemente submetidas, a violência institucional, a ausência do lar, do laço afetivo, da família. No episódio “Dora, mãe”, os meninos, precocemente atirados à vida adulta, sentiam falta de uma figura materna que os embalasse e os consolasse. Os capitães da areia conheciam o sexo, praticado em geral, com as “negrinhas do areal”, por isso, quando Dora, uma menina de 13 anos, entra no trapiche em que vivem, todos a cercam com intenções libidinosas. Protegida pelo Professor, mas, sobretudo, por João Grande, Dora conquistou o respeito dos meninos, que passaram a enxergar nela a figura materna, muito tempo ausente na vida deles. O primeiro a vivenciar esse sentimento é Gato: ao pedir a ela que costure um paletó de casimira, sente as unhas da moça em suas costas e lembra-se de Dalva, sua amante. Contudo, logo reflete sobre a distinção: enquanto Dalva arranhava suas costas para despertar-lhe a libido, Dora o fazia apenas com o instinto materno de vê-lo bem vestido. O mesmo sentimento acaba sendo despertado em Volta Seca, Pirulito e nos demais capitães da areia, exceto o Professor e Pedro Bala. Este iria amá-la, no futuro, como esposa.

Além das ausências de Estado e família, um fator relevante para a existência de crianças abandonadas é a má distribuição de renda e o grande contraste entre a riqueza e a pobreza. Ainda que as reformas do Estado varguista, com a promulgação das Constituições de 1934 e 1937, estimulassem a expansão industrial brasileira, tais medidas não conseguiram promover justiça social ou alterar as relações sociais no modo de produção capitalista. O avanço na industrialização e a busca de abertura do Brasil ao mercado internacional, na década de 1930, já reforçavam os interesses de acumulação privada e acentuavam a má distribuição de renda. Sob essas condições, as crianças são atiradas à marginalidade e cometem pequenos delitos para sobreviver. Pensando, agindo e conversando como adultos, essas crianças passam pelas mesmas humilhações dos adultos: castigos, maus tratos e torturas. É a perda da infância, que nada tem a ver com uma infância feliz e alegre como muitos comumente costumam associar. Moacir Scliar, em *Um país chamado infância*, descreve o que é essa infância triste e maltratada para alguns:

Nem todas as crianças, contudo, podem viver no país da infância. Existem aquelas que, nascidas e criadas nos cinturões de miséria que hoje rodeiam as grandes cidades, descobrem muito cedo que seu chão é o asfalto hostil, onde são caçadas pelos automóveis e onde se iniciam na rotina da criminalidade. Para estas crianças, a infância é um lugar mítico, que podem apenas imaginar, quando olham as vitrinas das lojas de brinquedos, quando veem TV ou quando olham passar, nos carros dos pais, garotos da classe média. Quando pedem num tom súplice – tem um trocadinho aí, tio? – não é só dinheiro que querem; é uma oportunidade para visitar, por momentos que seja, o país que sonham (1995, p. 04).

*Capitães da Areia*, de Jorge Amado e *Um país chamado infância*, de Moacir Scliar, embora estejam 58 anos separados em nossa literatura, não deixam de propor uma reflexão acerca da infância, que deveria ser aquela dos sonhos, do lúdico, da magia e da felicidade, mas que se transforma naquela em que a miséria impera, em que não se tem o mínimo para sobreviver e que os empurra, tão cedo, ao mundo do crime: roubo, assaltos, criminalidade em sua extensão. Visitar o país que sonham – o mundo ideal, dos sonhos – torna-se raro quando o capitalismo rouba as ilusões da infância, forçando essas crianças a ter uma vida adulta. E assim

se configuram os capitães da areia: são crianças massacradas pelo sistema excludente do capitalismo, que as joga para o mundo do crime, da violência e da condenação. O capitalismo transforma essas crianças em um alvo perfeito para todas as violências, inclusive a institucionalizada. Na busca pela sobrevivência, essas crianças precisam encontrar um caminho, e um deles, o mais fácil, já que não têm estudo nem condições de conseguir um emprego digno, é o mundo do crime. A violência institucionalizada contra essas crianças encontra-se aí:

Algumas vezes esta violência é exercida ao lado de outros objetivos que se consideram principais. Os discursos oficiais mais recentes preconizam que se poderia e deveria prescindir dela, que ela não é intencional – é fruto de um excesso, de um erro, de imperícia, de ignorância. Outras vezes, em determinados momentos históricos, o Estado assume mais claramente sua intenção de exterminar parcelas da população – por exemplo, no nazismo ou nas ditaduras latino-americanas. Os judeus, os degenerados, os subversivos devem ser erradicados em nome de um objetivo – a segurança nacional, a limpeza étnica, o combate ao tráfico de drogas, o combate ao crime, etc. Mas parece haver sempre, mesmo neste último caso, nos discursos oficiais, um certo ocultamento, um certo cinismo, a encobrir as ações violentas do Estado (RAUTER, 2001, p. 03).

Há, intrínseco ao texto, essa violência institucionalizada da sociedade *versus* os capitães da areia. No capítulo “Aventura de Ogum”, Professor estava no cais, fazendo seus desenhos, quando mirou um senhor gordo, bem vestido com um sobretudo preto. Aplicou-lhe um golpe com a navalha e roubou-lhe o casaco:

Levou o sobretudo para a cantina, guardou. O Professor sumiu até que o navio saiu barra afóra. Mas de onde estava viu a batida dos guardas pelo areal e pelas ruas adjacentes. Foi assim que o Professor tinha conseguido aquele sobretudo, que nunca quis vender. Adquirira um sobretudo e muito ódio. E tempos depois, quando as suas pinturas murais admiraram todo o país (eram motivos de vidas de crianças abandonadas, de velhos mendigos, de operários e doqueiros que rebentavam cadeias), notaram que nelas os gordos burgueses apareciam sempre vestidos com enormes sobretudos que tinham mais personalidades que eles próprios (AMADO, 2009, p. 97-98).

Roubar uma vestimenta trouxe como consequência para o Professor “muito ódio” (AMADO, 2009, p. 97). É nítido que o menino não desejava fazer o que fez, mas sabia que era preciso por uma questão de honra e vingança. Nilo Odalia argumenta que:

O ato rotineiro e contumaz da desigualdade, das diferenças entre os homens, permitindo que alguns usufruam à saciedade o que à grande maioria é negado, é uma violência. São os hábitos, os costumes, as leis, que a mascaram, que nos levam a suportá-la como uma condição inerente às relações humanas e uma condição a ser paga pelo homem, por viver em sociedade. Agimos como se a desigualdade fosse uma norma estabelecida pela natureza da sociedade e contra a qual pouco é possível, enquanto o ‘mundo for mundo’ (1983, p. 30).

Para quebrar o paradigma de que agimos como se a desigualdade fosse uma norma seletiva da natureza e da sociedade, contra a qual pouco é possível reverter enquanto o “mundo for mundo”, a cidade surge como lugar de luta e liberdade, espaço em que o “herói” pode mostrar a sua força: “O morro representa o espaço elevado da pobreza honesta e pureza infantil. Abaixo dele, a cidade se assemelha ao mundo demoníaco” (DUARTE, 1995, p. 96). Compreendemos, então, que a violência institucionalizada figura nas ruas da cidade, nos pensamentos dos habitantes, em seus instintos de justiça e punição, tornando-se local de preconceito, humilhação e discriminação. Em contrapartida, na representação de Jorge Amado, a cidade baixa é constituída pelos oprimidos, pelos malandros, aqueles que se rebelam contra o sistema e suas injustiças, ainda que ingenuamente:

Lá em cima, na Cidade Alta, os homens ricos e as mulheres queriam que os Capitães da Areia fossem para as prisões, para o reformatório, que era pior que as prisões. Lá embaixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos, fazer tudo igual, dar escola aos meninos (AMADO, 2009, p. 108-109).

Assim, para Jorge Amado, o Estado é violento, física e simbolicamente, sendo o responsável pela miséria, opressão, desigualdade e criminalidade, enfim, ele é o sistema vulnerável

que desampara os que estão à margem, com ou sem família, com ou sem religião. Ao invés de ser neutro e apaziguador, mata, maltrata, fere e humilha. Condena os que estão em situação de fragilidade, sem reconhecer-se como o causador da marginalidade.

### 3.3 A VIOLÊNCIA RELIGIOSA

Refletir sobre intolerância/violência e liberdade religiosa no Brasil requer observar as Constituições que vigoraram até então, entendendo “Constituição” como a manifestação no plano jurídico das mudanças históricas e ideológicas de uma nação. Para isso, será feito um histórico sobre elas.

No Brasil Império, a liberdade religiosa era parcial e, conforme José Afonso da Silva (2006, p. 243), “(...) as demais religiões eram apenas toleradas (...)”. A primeira Constituição Imperial de 1824, de caráter confessional, estabelecia a religião católica (cristã) como oficial do Império, de modo que as demais seriam permitidas com seu culto doméstico ou particular (NOGUEIRA, 2001).

A partir de 1860, cresceram as críticas sobre a união do Estado e a Igreja, sendo promulgado um decreto que estabeleceu a separação entre essas instituições. Assim, sob influências liberais e positivistas, a Primeira Constituição Republicana de 1891 (BALEEIRO, 2001) consagrou a separação entre a Igreja e o Estado, estabelecendo a plena liberdade de culto, ficando a Igreja Católica em posição de igualdade com os demais grupos e *associações religiosas*.

Nas primeiras décadas do século XX, inicia-se a Era Vargas (1930-1945), caracterizada em seus primeiros anos como governo provisório, sem constituição. Só em 1933, após a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, foi eleita a Assembleia Constituinte que redigiu a nova constituição de 1934. Desde 1925, embora a

Igreja Católica viesse mobilizando-se para recuperar o título de religião oficial dos brasileiros, bem como a permissão para educação religiosa nas escolas públicas, enfrentou forte oposição dos protestantes, maçons, espíritas e da imprensa. Mediante um decreto de abril de 1930, Getúlio Vargas permitiu o ensino religioso nas escolas. Por sua vez, a Constituição de 1934 (MATOS, 2011) atendeu às exigências católicas, sem oficializar o catolicismo, o que representa uma significativa inovação na relação entre o Estado e a Igreja. Apesar de ter estabelecido conceitos vagos quanto à liberdade religiosa, condicionando-a ao respeito à ordem pública e aos bons costumes, a constituição de 1934 manteve o princípio da igreja livre em Estado livre.

Em 10 de novembro de 1937, entrou em vigor a quarta constituição brasileira. Nesse mesmo dia, o então presidente da república, Getúlio Vargas, para manter-se no poder, deu um golpe de Estado, estabelecendo um regime conhecido como Estado Novo. A Constituição de 1937 estabeleceu que todos os indivíduos e confissões religiosas e seus cultos poderiam ser exercidas pública e livremente, associando-se para esse fim e adquirindo bens, observadas as disposições do direito comum, as exigências da ordem pública e dos bons costumes.

Pode-se observar que houve uma manutenção da preservação da ordem pública e dos bons costumes, no entanto com um diferencial: a ideia de disposição de liberdade comum não manteve a colaboração recíproca entre o Estado e as entidades religiosas em prol do interesse coletivo. Getúlio Vargas decretou a liberdade de culto controlada: constitucionalmente, pregava-se a liberdade religiosa, no entanto ainda havia, em 1937<sup>11</sup>, represálias aos Candomblés e a Umbandas da Bahia e do Brasil. É notável que, embora seja respaldada em lei, a liberdade religiosa não se faz na prática.

---

<sup>11</sup> As constituições de 1934, 1937, 1946, 1967 e de 1988 reafirmam o princípio da separação entre a Igreja e o Estado, não podendo este intervir em qualquer que seja a confissão religiosa, mas sim protegê-la, garantindo o pleno exercício da liberdade religiosa, seja ela de consciência, crença ou de culto, sem o impedimento de perturbações de terceiros.

No capítulo “Aventuras de Ogum<sup>12</sup>”, Don’Aninha, famosa mãe de santo e amiga dos capitães da areia, pois “são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia” (AMADO, 2009, p. 93), vai ao trapiche pedir que eles a ajudem a recuperar a imagem de Ogum que fora capturada

Numa batida num candomblé (que se bem não fosse o seu, porque nenhum polícia se aventurava a dar batida no candomblé de Aninha, estava sob a sua proteção) a polícia tinha carregado com Ogum, que repousava no seu altar. Don’Aninha tinha usado a força junto a um guarda para conseguir a volta do santo (AMADO, 2009, p. 93).

Don’Aninha percebeu que precisava de comparsas astutos e amigos para ajudá-la, e Pedro Bala logo colocou-se à disposição: “O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da mãe-de-santo, e entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo” (AMADO, 2009, p. 93-94). Assim foi feito. Don’Aninha, após contar que “por estar Ogum numa sala de detidos na polícia, Xangô<sup>13</sup> descarrega os raios nessa noite” (AMADO, 2009, p. 93), em tom de lamento, diz aos meninos:

– Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma graça a seu deus – sua voz era amarga, uma voz que não parecia da mãe-de-santo Don’Aninha. Não se contentam de matar os pobres a fome... Agora tiram os santos dos pobres... – e alçava os punhos (AMADO, 2009, p. 94).

Nessa passagem, fica claro como a violência e a intolerância religiosa ainda se faziam presentes nos Candomblés da Bahia e dos demais lugares do Brasil. Exceto no

---

<sup>12</sup> Ogum é o orixá da metalurgia e também o deus da guerra. Seu aspecto guerreiro o associou a santo Antônio, que na Bahia colonial teria sido o defensor da cidade contra invasões estrangeiras. A igreja de santo Antônio, localizada no alto do Porto da Barra, era a fortaleza da qual o santo defendia a entrada da baía de Todos os Santos. Nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde a tradição de santo Antônio guerreiro foi sobrepujada pela do santo casamenteiro, o sincretismo buscou outro santo correspondente a Ogum: o guerreiro são Jorge (PRANDI, 2009, p. 52).

<sup>13</sup> Xangô é o orixá do trovão, do governo e da justiça. Foi sincretizado com São Jerônimo, santo tradutor da Bíblia do hebraico e do grego para o latim, santo também invocado para se pedir proteção contra os temporais. O poder sobre as intempéries fez de são Jerônimo Xangô, e vice-versa (PRANDI, 2009, p. 53).

Candomblé de Mãe Aninha – Don’Aninha –, cujo terreiro chamava-se Cruz de Opô Afonjá, em clara referência a Eugênia Anna Santos (mais conhecida como *Mãe Aninha, Obá Biyi*), fundadora do candomblé *Ilê Axé Opô Afonjá*, em Salvador e no Rio de Janeiro. Mãe Aninha foi iniciada, em 1884, na nação de *Ketu*, pela *Iyalorixá Marcelina da Silva, Obá Tossi*. Em 1895, fundou o *Ilê Axé Opô Afonjá* do Rio de Janeiro e em 1910 fundou o de Salvador. Em 1936, reinaugurou o *Ilê Iyá*, instituiu o Corpo de Obás de Xangô, lançou a pedra fundamental do novo barracão *Ilê N’Lá* e fundou a Sociedade Cruz Santa, no *Ilê Opô Afonjá* de Salvador. Em 1937, cansada da perseguição aos cultos, em busca de respeito por parte das autoridades, com a ajuda de Osvaldo Aranha, político influente da época, amigo e aliado de Getúlio Vargas e de Jorge Amado, conseguiu uma audiência com o então presidente Vargas, no Palácio do Catete (sede do governo federal) e através desta, obteve, por sua capacidade de persuasão, convencimento espiritual e liderança inquestionável, o direito à liberdade de cultos religiosos, oficializado por meio do Decreto-Lei nº. 1202, de 8/4/1939.

Reginaldo Prandi nos explica os motivos que levam às perseguições às religiões de matriz africana no Brasil:

Desde os tempos de sua formação até recentemente, o candomblé sofreu intensa perseguição por parte de autoridades do governo, polícia e muitos órgãos da imprensa, que mantiveram nas páginas de jornais campanhas odiosas contra uma prática religiosa que julgavam, de forma preconceituosa, magia negra, coisa do diabo, coisa de negro, enfim. Como se fosse uma praga prejudicial ao Brasil que devia ser erradicada. O preconceito racial, que considerava o negro africano um ser inferior ao homem branco, se desdobrou em preconceito contra a religião fundada por negros livres e escravos. Ao longo de mais de um século, em diferentes partes do país, terreiros foram invadidos, depredados e fechados, pais e filhos de santo, presos, objetos sagrados, profanados, apreendidos e destruídos. Isso obrigou o candomblé a se esconder, buscando lugares distantes, às vezes no meio do mato, para poder realizar suas cerimônias em paz. Transformou-se numa religião de muitos segredos, pois tudo tinha que ocultar dos olhares impiedosos da sociedade branca. O sincretismo católico lhe serviu também de guarida e disfarce. A presença de um altar com os santos católicos ocupando lugar de relevo no barracão do candomblé indicava, e em muitos terreiros ainda indica, que as pessoas ali reunidas são, antes de mais nada, católicas (PRANDI, 2009, p. 51-52).

Contudo, seus seguidores e simpatizantes nunca disfarçaram ou esconderam sua crença de que o mundo é governado pelos orixás, cada um cuidando de uma parte, em uma espécie de divisão do trabalho divino: “Outra noite, uma noite escura de inverno, na qual os saveiros não se aventuravam no mar, noite da cólera de Iemanjá<sup>14</sup> e Xangô, quando os relâmpagos eram o único brilho no céu carregado de nuvens negras e pesadas” (AMADO, 2009, p. 93).

Jorge Amado, ao longo de suas obras, usa o modelo clássico de narrativa e sincretiza os santos católicos com os orixás. Em vários momentos, os orixás se intrometem na vida das pessoas, disputam favores, despertam paixões, bem como aplicam punições. Por serem os orixás deuses dos “negros”, é comum que queiram proteger seus filhos pobres, negros e desvalidos:

Omolu<sup>15</sup> tinha mandado a bexiga negra para a Cidade Alta, para a cidade dos ricos. Omolu não sabia da vacina, Omolu era um deus das florestas da África, que podia saber de vacinas e coisas científicas? Mas como a bexiga já estava solta (e era a terrível bexiga negra), Omolu teve que deixar que ela descesse para a cidade dos pobres. Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omolu tinha pena de seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo (AMADO, 2009, p. 139).

É difícil separar o que é do mundo físico e o que é do mundo espiritual. Homens, mulheres, deuses, orixás, mães de santo, santos, pais de santo e encantados<sup>16</sup> formam um universo único ao mesmo tempo mágico e real:

---

<sup>14</sup> Nossa Senhora é reverenciada mais uma vez pelo candomblé como a grande mãe de Deus e dos homens. Sua invocação como Nossa Senhora da Conceição a identifica igualmente com Iemanjá, mãe dos peixes, dos orixás e dos homens, considerada pelos devotos do candomblé como a grande mãe africana do Brasil. Por sua ligação com o mar, Iemanjá é sincretizada também com Nossa Senhora dos Navegantes. As duas guardam a vida dos pescadores (PRANDI, 2009, p. 54).

<sup>15</sup> *Omolu – Obaluaiê* é o senhor das doenças, é o orixá da varíola e das doenças contagiosas, da renovação dos espíritos, senhor dos mortos e regente dos *cemitérios*; considerado o campo santo entre o mundo material e o mundo espiritual (PRANDI, 2009, p. 53).

<sup>16</sup> Encantado é o nome genérico de entidades e guias espirituais cultuados nos chamados candomblés de caboclo e em outras denominações religiosas afro-brasileiras, sobretudo as de origem banto. Entre eles se destacam os caboclos, que são espíritos de indígenas, e os pretos velhos, espíritos de antigos escravos africanos. Em muitos terreiros o termo “encantado” pode ser usado também para se referir a orixás. Jorge Amado usa com frequência a palavra “encantado” para designar um orixá ou um caboclo (PRANDI, 2009, p. 55).

Nas macumbas em honra de Omolu, o povo negro, castigado com a bexiga, cantava:

*Cambono,<sup>17</sup>  
azuela engoma!  
Quero vê couro zoá!  
Omolu vai pro sertão  
Bexiga vai espalhá.*

Omolu espalhara a bexiga na cidade. *Era uma vingança contra a cidade dos ricos<sup>18</sup>*. Mas os ricos tinham a vacina, que sabia Omolu de vacinas? Era um pobre deus das florestas d'África. Um deus dos negros pobres. Que podia saber de vacinas? Então a bexiga desceu e assolou o povo de Omolu. Tudo que Omolu pôde fazer foi transformar a bexiga de negra em alastrim, bexiga branca e tola. Assim mesmo morrera negro, morrera pobre. Mas Omolu dizia que não fora o alastrim que matara. Fora o lazarento<sup>19</sup>. Omolu só queria com o alastrim marcar seus filhinhos negros. O lazarento é que os matava. Mas as macumbas pediam que ele levasse a bexiga da cidade, levasse para os ricos latifundiários do sertão. Eles tinham dinheiro, léguas e léguas de terra, mas não sabiam tampouco da vacina. O Omolu diz que vai pro sertão. E os negros, os ogãs<sup>20</sup>, as filhas e pais-de-santo cantam:

*Ele é mesmo nosso pai  
e é quem pode nos ajudar...*

Omolu promete ir. Mas para que seus filhos negros não o esqueçam e avisa seu cântico de despedida:

*Ora, adeus, ó meus filhinhos,  
Qu'euvou e torno a vortá...*

<sup>17</sup> O cambono é a viga mestre do trabalho, sua energia é fundamental na sustentação vibracional da casa. Ainda que muitas vezes eles passem despercebidos aos consulentes e assistência durante um trabalho, são os cambonos os grandes responsáveis pelo bom andamento de um trabalho. Ele não incorpora seus mentores, durante o atendimento da Assistência. Não pode comentar, nem contar a outras pessoas o diálogo do Guia com os Assistidos. Cambonos são médiuns preparados ao trabalho de auxiliar e servir os mentores e guias durante os trabalhos e também preparados para a doutrinação de espíritos menos esclarecidos, são treinados para terem uma concentração excepcional para o auxílio na firmeza do ritual. Ele tem como responsabilidade cuidar dos apetrechos do Guia, buscando garantir a organização dos objetos e a conservação e limpeza do ambiente (uso de cinzeiros, copos, etc.) bem como guardando nos lugares corretos os objetos emprestados pela Casa Espiritual (pemba, prancheta, etc.). Outra responsabilidade sua é a anotação, bem legível, e correta das orientações do Guia, bem como do material que for solicitado (PRANDI, 2009, p. 50).

<sup>18</sup> Grifo meu.

<sup>19</sup> Espécie de hospital para onde os acometidos pela bexiga/alastrim eram recolhidos e enviados pela polícia. Lá, acabavam morrendo.

<sup>20</sup> As obrigações iniciáticas preparam o filho ou filha de santo para que os orixás se manifestem em seus corpos durante o transe ritual. Os filhos de santo que entram em transe são chamados iaôs, ou feitos e feitas. Além dos iaôs, há a classe dos que não entram em transe, constituída de equedes e ogãs. Equedes são as mulheres encarregadas de cuidar dos orixás manifestados nos iaôs e dançar com eles. Os homens que não entram em transe são os axoguns, responsáveis pelos sacrifícios votivos, os alabês, que tocam os atabaques, e os que cuidam de outras tarefas indispensáveis ao culto e ao funcionamento e proteção do terreiro. São genericamente chamados ogãs. Alguns são ogãs honoríficos, com encargos de cunho mais social que religioso (PRANDI, 2009, p. 50).

E numa noite que os atabaques batiam nas macumbas, numa noite de mistério na Bahia, Omolu pulou na máquina da Leste Brasileira e foi para o sertão de Juazeiro. A bexiga foi com ele (AMADO, 2009, p. 156-157).

Dessa forma, a violência religiosa é percebida tanto em relação aos homens com suas crenças quanto em relação à lei dos orixás com os homens – nesse último caso, os orixás contra as cidades dos ricos, castigando-os por serem discriminatórios e nada complacentes com os que menos têm.

A violência religiosa no que tange aos homens com as suas crenças perpetua-se pelos séculos afora. Hoje, a Constituição Brasileira promulgada em 1988, em seu artigo 5, inc. VI, segundo a qual “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias”, garante a liberdade de culto, de modo que o Candomblé e a Umbanda se livraram – mas não totalmente – da perseguição policial. É a liberdade religiosa, projeto político de Jorge Amado, sendo colocado em prática, quando foi deputado pelo PCB em 1945.

Ganharam outros inimigos poderosos: certas igrejas evangélicas (de diversas origens, principalmente os neopentecostais) incentivam entre seus adeptos a intolerância religiosa e usam inclusive seus programas na televisão, seus jornais impressos, shows ou o *youtube* para sistemática propaganda contra as religiões dos orixás, incitando a violência, extermínio e o não respeito ao credo do outro<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> No filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, baseado no livro homônimo de Paulo Lins, ocorrem dois episódios que ilustram essa discussão: Alicate (um dos componentes do Trio Ternura), após o assalto ao motel, teve de se refugiar no matagal. Lá resolve abandonar o mundo de “bicho solto” e vai para a Igreja, pois estava com medo de amanhecer com a boca “cheia de formiga”. Escapa do crime, da prisão e da morte. Em contraponto, Dadinho, que era o bandido mais respeitado da Cidade de Deus e um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro, na comemoração de seu aniversário, ao receber os cumprimentos de todos da redondeza, percebe que os traficantes é que se “davam bem”. Assim, sugere ao seu amigo Bené que comecem também nessa empreitada, já que assaltar não era mais um bom negócio. Para isso, vai a um pai de santo do candomblé pedir bênçãos a Exu (seu protetor), para que tudo transcorra com sucesso, para que tenha poder e se torne o dono da Cidade de Deus. Na “consulta espiritual”, o pai de santo é quem o rebatiza dizendo: “o menino agora se chama Zé Pequeno. Zé Pequeno. Zé Pequeno vai crescer”. Ou seja, existe uma intenção social moralizante nessa representação: a salvação é concedida pela Igreja, a marginalização pela religião de matriz africana. Fazer “trabalho de fechar o corpo para Exu” é se tornar demoníaco, “fazer pacto com o Diabo”.

Ao contrário dela, a violência religiosa dos orixás com os homens nada mais é que uma forma de humanizar os deuses e colocá-los no panteão terreno. É um modelo homérico de narrativa transfigurando deuses em humanos. Os orixás, de acordo com a tradição ioruba, manifestam-se através de emoções como os seres humanos: sentem raiva, ciúmes, amam em excesso, são passionais. Cada orixá tem ainda seu sistema simbólico particular, composto de cores, comidas, cantigas, rezas, ambientes, espaços físicos e até horários, por isso revoltam-se, de alguma forma, com as agruras cometidas na Terra. Se “Deus é pai”, como diz o ditado popular, os orixás são os pais e as mães dos negros, dos seus seguidores e dos desamparados. Se os desvalidos não têm força concreta para mudar a situação em que se encontram, que os deuses façam isso por eles, ainda que seja de forma violenta, pelas doenças, tempestades, raios e trovões:

Pedro Bala, Boa-Vida e o Querido-de-Deus andaram para o candomblé do Gantois (o Querido era ogã), onde Omolu apareceu com suas vestimentas vermelhas e avisou a seus filhinhos pobres, no cântico mais lindo que pode haver, que em breve a miséria acabaria, que ele levaria a bexiga para a casa dos ricos e que os pobres seriam alimentados e felizes. Os atabaques tocavam na noite de Omolu. E ele anunciava que o dia de vingança dos pobres chegaria. As negras dançavam, os homens estavam alegres. O dia da vingança chegaria (AMADO, 2009, p. 86).

No entanto, a violência religiosa aplica-se também à representação católica em *Capitães da Areia*: Padre José Pedro, que sempre se compadeceu com a situação dos meninos abandonados, acalentava um grande sonho:

Catequizar as crianças abandonadas da cidade, os meninos que, sem pai e sem mãe, viviam do roubo, em meio a todos os vícios. O padre José Pedro queria levar aqueles corações todos a Deus. Assim começou a frequentar o reformatório de menores, onde a princípio o diretor o recebia com muita cortesia. Mas quando ele se declarou contra os castigos corporais, contra deixar as crianças com fome dias seguidos, então as coisas mudaram (AMADO, 2009, p. 71).

O capítulo “Alastrim” retrata a grave doença que se disseminou pela Bahia, atingindo somente os pobres, pois estes não haviam tomado a vacina preventiva. Existia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à saúde pública os casos de varíola para que as pessoas infectadas fossem recolhidas imediatamente e levadas ao lazareto, onde muitos acabavam morrendo. Almiro foi o primeiro do grupo dos capitães da areia a pegar a doença, sendo cuidado por Padre José Pedro que, embora soubesse dessa lei, ignorou-a e ficou ao lado dos meninos, sendo, por isso, chamado à presença do cônego secretário do arcebispado. Durante a conversa, o cônego não aceitou as atitudes do padre, alegando que recebeu várias queixas contra ele, inclusive, da senhora Santos – Margarida Santos – viúva rica, que carregava no pescoço um “*barret* custosíssimo” (AMADO, 2009, p. 78). Padre Pedro sabia que essas beatas ricas e elitistas cobriam os sacerdotes de mimos, e eles não se revoltavam porque “ganhava(m) bons presentes, de galinhas, perus, lenços bordados e por vezes até antigos relógios de ouro que passavam através de gerações na mesma família” (AMADO, 2009, p. 73). Sabia também que as viúvas faziam generosas contribuições para a igreja – “uma velha viúva deu quinhentos mil-réis para vela” (AMADO, 2009, p. 77) – e, com isso, pensavam que poderiam ter para si a igreja, Deus e o padre.

Quando o padre tenta explicar ao cônego que ajuda as crianças a fim de salvá-las, este lhe deita um olhar duro e diz: “–São meninos iguais a homens. Vivem como homens, conhecem a vida toda, tudo... É preciso tratar com jeito, fazer concessões” (AMADO, 2009, p. 150). Ou seja, há uma ideologia de poder e riqueza que sustenta o discurso religioso por séculos. Nem sempre, os humildes e pecadores são bem-vindos à casa de Deus. Na verdade, na visão do cônego, Deus ajuda aos pobres, desde que estejam longe de “sua reluzente batina” (AMADO, 2009, p. 148) e não atrapalhe suas regalias. Jorge Amado, nesse sentido, faz uma crítica à ostentação que beatas ricas proporcionam aos padres e igrejas, porém, agem sem fé, incapazes de ajudar aos necessitados:

– Que culpa eles têm? – O padre lembrava de João de Adão. – Quem cuida deles? Quem os ensina? Quem os ajuda? Que carinho eles têm? – Estava exaltado e o cônego se afastou mais dele, enquanto o fitava com os olhinhos duros. – Roubam para comer porque todos estes ricos que têm para botar fora, para dar as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... Que culpa... (AMADO, 1009, p. 151)

Através da sua bondade de coração e vontade de ajudar os meninos abandonados, “pensava que aquela era a missão que lhe estava reservada” (AMADO, 2009, p. 70), o padre foi taxado de comunista: “Cale-se – a voz do cônego era cheia de autoridade. – Quem o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentalha o senhor deve ter aprendido as teorias deles... O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja...” (AMADO, 2009, p. 151). A Igreja Católica sempre condenou seus fiéis e/ou sacerdotes que fossem simpatizantes da doutrina comunista. Uma interpretação errônea associada ao comunismo é a de que esse sistema seria absolutamente ateu, porque sua ideologia está ligada ao combate a toda e qualquer forma de crença religiosa, rejeitando, portanto, a religião, a moral, o direito, Deus, a Igreja e os direitos da família. Para qualquer tentativa de combate a esse regime, usava-se esse argumento, a fim de abranger o máximo de adeptos contra ele. Padre José Pedro, por ser genuinamente caridoso e bondoso, foi taxado de comunista, sem que isso fosse, de fato, verdade:

– Que Deus seja suficiente bom para perdoar seus atos e suas palavras. O senhor tem ofendido a Deus e à Igreja. Tem desonrado as vestes sacerdotais que leva. Violou as leis da Igreja e do Estado. Tem agido como um comunista. Por isso nos vemos obrigados a não lhe dar tão cedo a paróquia que o senhor pediu. Vá (agora sua voz voltava a ser doce, mas de uma doçura cheia de resolução, uma doçura que não admitia réplicas), penitencie-se dos seus pecados, dedique-se aos fiéis da igreja em que trabalha e esqueça essas ideias comunistas, senão, teremos que tomar medidas mais sérias. O senhor pensa que Deus aprova o que está fazendo? Lembre-se que a sua inteligência é muito pequena, o senhor pode não penetrar nos desígnios de Deus... (AMADO, 2009, p. 151).

Sendo o comunismo uma doutrina social, segundo a qual se pode e deve “restabelecer” o que se chama “estado natural”, em que todos teriam o mesmo direito a tudo, mediante a abolição da propriedade privada, pretendia-se promover o estabelecimento de uma sociedade igualitária, sem classes e apátrida, baseada na propriedade comum e no controle dos meios de produção e da propriedade em geral. No sentido marxista, refere-se a uma sociedade sem classes, sem Estado e livre de opressão, cujas decisões sobre o que produzir e que políticas seguir são tomadas coletivamente, permitindo que cada membro da sociedade possa participar do processo decisório, na esfera política e econômica da vida, sendo, portanto, ameaçador para a Igreja Católica Apostólica Romana que isso fosse implantado no Brasil. Viria à tona toda a discrepância que tal instituição representa para a sociedade, já que, enquanto o cônego senta em trono de ouro e recebe presentes caros, os trabalhadores são explorados, crianças morrem de fome e roubam para comer.

Temos, então, explícita a intenção da Igreja Católica em não dividir seus bens e suas riquezas, mantendo seus privilégios e prestígios, abençoando aqueles que lhes rendem vantagens financeiras, como evidencia a fala do cônego para amedrontar o padre:

Será que um comunista age assim? Dar um pouco de conforto àquelas pequenas almas. Salvá-las, melhorar seus destinos... Antes dali só saíam ladrões, batedores de carteira, vigaristas, os melhores eram os malandros... A profissão mais digna... Queria que agora saíssem homens para o trabalho, honestos, dignos... Tinha que ir aos poucos... Do reformatório saíam piores... Não é com castigo brutal, Deus, ouvi... Lá o castigo é brutal... Só com paciência, com bondade... Cristo também pensava assim... Porque como um comunista?... Deus pode falar a um ignorante... Abandonar as crianças? A paróquia está perdida... Mãe velha que soluçará... E a carreira da irmã na escola normal? Também ela quer ensinar a crianças... Mas serão outras crianças, crianças com livros, com pai, com mãe... Não serão iguais a estas abandonadas na rua, dormindo sob a lua, nas pontes, nos trapiches... Não pode abandoná-las. Com quem estará Deus? Com o cônego ou com o pobre padre? A viúva... Não, Deus está com o padre... Com o padre... Sou muito ignorante para ouvir a voz de Deus... (Se esconde na porta de uma igreja.) Mas por vezes Deus fala aos ignorantes... (Sai da porta da igreja, continua a caminhada encostado na parede.) Continuará, sim. Se estiver errado, Deus o perdoará... ‘As boas intenções não desculpam os maus atos.’ Mas Deus é a suprema bondade... Continuará... Os Capitães da Areia talvez não deem só ladrões... E não seria uma grande alegria para Cristo?... Sim, Cristo sorri. É uma figura radiosa. Sorri para o padre José Pedro. Obrigado, meu Deus, obrigado (AMADO, 2009, p. 153-154).

Dessa maneira, a violência religiosa é cometida ora por preconceitos e desconhecimentos (como ocorreu e ocorre com as religiões de matriz africana), ora para não perder prestígio político, social e econômico (como ocorreu e ocorre com a religião católica). Nesse sentido, vale retomar Althusser (1979, p. 62), apud Linhares (2004, p. 116):

A classe dominante precisa gerar meios de perpetuação das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração para manter sua dominação. Utiliza-se, para isso, dos ‘aparelhos repressores’, que podem ser: o exército, a administração, a polícia, os tribunais, etc. (compreendendo o Governo); e dos ‘aparelhos ideológicos’ como: a religião, a família, a escola, a cultura, o sindicato etc. (compreendendo as Instituições).

Diante de tantas arbitrariedades e violências, natural que o padre e os orixás tentem rebelar-se, com posturas também violentas, mas complacentes para expressar-se – punindo os ricos opressores, ajudando os pobres e oprimidos, desprovidos de qualquer ajuda. No primeiro momento, a violência religiosa parte do princípio de preconceito, por estarmos inseridos em uma cultura majoritariamente cristã, branca e preconceituosa. No segundo momento, Padre José Pedro, tido como rebelde, desperta a ira da Igreja, e a violência religiosa transfigura-se na violência também econômica e política, ou seja, da riqueza que segrega. É o catolicismo mostrando seu lado perverso da separação de classes.

A religião é um pilar social? Para Jorge Amado, o catolicismo não: a religião é corrupta, preocupada com suas riquezas e enriquecimentos. A de matriz africana sim: partidária e ao lado dos pobres, tem consciência de classe. Pode parecer proselitismo religioso, mas as bases dessa religião e seu histórico, por ser subjugada desde sua chegada ao Brasil, já pressupõe um histórico de resistência e luta.

### 3.4 A VIOLÊNCIA POLÍTICO-SOCIAL

*A violência política assume formas as mais diversas: pode ser um assassinato político, a invasão de um país por um outro, o desaparecimento de dissidentes, legislação eleitoral que fraudada a opinião pública, leis que não permitem às classes sociais, especialmente o operariado, organizar seus sindicatos (ODALIA, 1983, p. 48).*

A violência política manifesta-se de diferentes formas, cada uma sob uma justificativa, mas, quase sempre, cometida em nome de uma transformação da sociedade, segundo Nilo Odalia:

A consciência de que os homens são iguais, aqui, na terra, e de que é possível organizar-se uma sociedade em que as diferenças sejam menos sensíveis são tanto o fruto como a causa do desvelamento da realidade social como violência institucionalizada. Isto significa que o assassinato político, o atentado, são uma resposta a opressões sofridas, durante séculos, e que provoca uma nova violência que é a organização da repressão (1983, p. 51-52).

Jorge Amado, em *Capitães da Areia*, sugere que a violência política se dá na luta de classes, isto é, na contradição que se estabelece entre homens reais em condições históricas e sociais reais (MARX, 2001, p.41). Assim sendo, a luta de classes, cujo interesse deve firmar-se no desenvolvimento social, não elimina o papel da violência na história, nem garante uma vitória automática de seus interesses. O sujeito da história, o seu agente, são as classes sociais em luta (proletário e capitalista). Terry Eagleton (2011) sugere que “a necessidade por uma arte explicitamente revolucionária torna-se urgente de novo” (p. 106). A arte pela arte não cabe nesse momento, é preciso produzir uma literatura alinhada com o seu tempo e sem neutralidade. O escritor deve estar

Sempre condicionado pelo tempo em que vive, pelo lugar que ocupa na sociedade e pela classe social a que pertence. Assim como não pode ser ‘neutro’ em relação ao presente da sociedade em que vive, devendo sempre tomar posição, em favor da sua conservação ou transformação, assim também não pode deixar de tomar posição quanto ao passado dessa mesma sociedade, passado que deverá compreender e julgar com os mesmos critérios com que procura compreender e julgar o tempo presente (CORBISIER, 1991, p. 66).

Dessa maneira, temos uma visão crítica das relações sociais. Isso resultou na elaboração de um projeto criativo e bem sucedido por parte de Jorge Amado, que não apenas se valeu ao máximo do marxismo como chave de análise social, mas que realizou com extrema eficácia uma espécie de tradução, através da qual transformou conceitos, valores e imagens da militância política em formas e repertórios literários. Criou-se, antes de tudo, um tipo de romance que deveria retratar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social e cujo estilo narrativo se aproximava do modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos, uma vez que tinha explícitas intenções doutrinárias, como se observa nesta passagem de *Capitães da Areia*, no capítulo “Companheiros”:

– A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer as coisas com muita ordem, porque assim venceremos e os operários conseguirão o aumento. Nós não queremos armar barulho, queremos mostrar que os operários são capazes de disciplina. (‘Uma pena’, pensa Pedro Bala, que ama os barulhos.) Mas acontece que os diretores da companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido... (AMADO, 2009, p. 253)

A exploração de uma parte da sociedade pela outra faz eclodir a violência contra o homem e a sua dignidade:

É nesse momento que a violência política, concretizada através de atentados de todos os tipos, toma uma conotação revolucionária. Já não se mata pela posse simples do poder, ou para assegurar ou impedir que uma determinada linhagem permaneça no poder. A violência

política passa a ser compreendida e utilizada como instrumento de luta e um meio eficaz de combater a injustiça social, possibilitando, ao mesmo tempo, a ascensão ao poder político de novas classes (ODALIA, 1983, p. 50-51).

Dessa forma, a luta de classes, que possibilita o desenvolvimento social, em *Capitães da Areia*, surge como contestação ao Estado Novo e à política de Getúlio Vargas, cuja trajetória política foi caracterizada tanto por suas qualidades de estadista – coragem, sabedoria, ousadia –, quanto por suas características de “homem comum” – simpatia e simplicidade –, facetas que o aproximavam ao mesmo tempo dos grandes líderes de seu tempo e do povo brasileiro (o “seu” povo, tanto que ficou conhecido como o “pai dos pobres”, protetor dos trabalhadores). Por outro lado, seu governo foi também ditatorial, tendo trabalhadores presos, torturados e até mortos.

Nas décadas de 1930-1940, quando o Brasil estava tornando-se uma sociedade urbano-industrial, com crescente industrialização e grandes fluxos migratórios, os trabalhadores explorados do campo vinham para os centros urbanos à busca de melhor trabalho e de menos exploração. Nesse momento, era necessária uma literatura que trouxesse a realidade do país à tona. Os escritores não poderiam mais ignorar os graves problemas socioeconômicos que inquietavam a sociedade, entre os quais a violência e o aparecimento dos menores abandonados.

Vale ressaltar que a ação de violência política no livro não se volta para um conflito armado, mas para a greve, em que Pedro Bala abandona a vida de chefe dos capitães da areia e vai ser líder grevista. Na sua passagem de personagem oprimido social para autor da luta social junto com outros oprimidos sociais, surgem novas vozes, e o oprimido nasce não em decadência, mas na sua condição de humano em construção, como alguém que reescreve a história pelo que aprendeu com outrem e irá transmitir a outrem, a fim de construir uma obra que permita a transformação da sociedade.

Essa violência política transformadora distancia-se da que presenciamos no século XXI – era de ofensas e ódio, de campanha política corrupta e insultos. A política transformadora impulsiona a autonomia e agrega valor ao coletivo, à igualdade, à força da luta na mudança social e política de um país.

### 3.5 A VIOLÊNCIA REVOLUCIONÁRIA

Começemos por ressaltar que a violência política está intimamente ligada à violência revolucionária, de forma que falar de uma é também falar de outra. Conforme definição, a palavra “revolucionária” admite os seguintes significados: “referente a revolução: período revolucionário. Que, ou aquele que provoca revoluções; favorável a transformações radicais; progressista, inovador”. Partimos, então, desse princípio norteador. Nas palavras de Nilo Odalia,

por revolução entendo toda transformação que afeta de maneira essencial as estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais, de uma sociedade. A revolução deve ser compreendida como um fenômeno global, sua ação e consequências devem repercutir sobre toda a sociedade (1983, p. 64).

Alimentado pela chama da utopia, Jorge Amado cria heróis positivos que, embora façam denúncias sociais, apontam a esperança de que a revolução pode tirar a sociedade da condição de desigualdade, humilhação e pobreza. A formação do herói e a evolução do oprimido em relação a sua consciência de classes sempre caminham a favor dos desvalidos e marginalizados. Dessa maneira, o romance de Jorge Amado constrói-se pela utopia política de um mundo ideal, mais justo e igualitário.

A imagem que norteia os protagonistas é oriunda de várias vozes: pais, cangaceiros, pais ou mães de santo, padre, o capoeirista. Desse modo, *Capitães da Areia* é o primeiro livro da

literatura brasileira a retratar não só as condições dos meninos abandonados da Bahia, na década de 1930, mas também as condições dos menores carentes brasileiros do século XXI. Trata-se, portanto, de um romance revolucionário para a época, tanto pelo tema quanto pela representação da violência, a qual é entendida por um paradoxo: de um lado, pode representar uma realidade alheia e hostil, de repressão às manifestações democratizantes da sociedade “em todos os níveis, da marginalização do pequeno criminoso até a repressão militar de conflitos trabalhistas” (PEREIRA, 2000, p. 14); de outro, pode representar a expressão de articulações culturais dinâmicas, a reivindicação de exigências sociais justas, representação de novas identidades culturais, ressimbolização da situação de marginalidade e tentativa de superação de exclusão:

Um panorama da violência em que ela atua, simultaneamente, como ameaça à convivência pública e democrática e como semente de rearticulação sociopolítico-cultural, tendo, neste segundo caso, um caráter de positividade, à medida que fundador de novas realidades e/ou instâncias da experiência social (PEREIRA, 2000, p. 15).

Para Jorge Amado, a violência é o pretexto para discutir a luta por um ideal político, social, étnico, religioso e revolucionário. O herói corre riscos, inclusive de morte, em prol de algo mais dignificante do que ter o que comer ou vestir. Arrisca-se para transformar uma sociedade, obrigando-a a ser um lugar melhor, não só para ele, mas para todos os habitantes. Como consertar as arestas é uma tarefa coletiva e para o coletivo, a violência surge como algo redentor, impulsionador de transformação, engrenagem que move e pulsa, que vai além do comum e busca sempre o melhor.

Levando em consideração nossa hipótese – como pode ser configurada a representação da violência partindo do projeto político, ideológico e estético de um autor? – as formas de violência aqui explicitadas relacionam-se entre si à medida que são praticadas por outrem, a fim de intimidar o outro – como a violência do trabalho, institucionalizada e

religiosa – ou praticada como força motora de revolução e ressignificação do homem no meio em que está inserido, ou seja, a violência político-social e a revolucionária.

A violência, no passado (não muito distante), era exercida de “cima para baixo” pelas classes dominantes como forma de poder, privilégio e dominação. E isso pode ser comprovado pelas violências do trabalho, institucionalizada e religiosa. Como o objetivo da classe dominante era o de preservar direitos, regalias e impor obrigações, criou-se um aparato repressivo e ideológico para sustentá-las de forma genérica e indiscriminada. Justifica-se esse contexto pelo fato de os mecanismos de opressão e dominação não serem vistos como tais e estarem naturalizados e inelutáveis na sociedade.

Desamparados pela família e pelo Estado, a violência dos capitães da areia é ataque e defesa, por isso uma violência de “baixo para cima”, que exprime o inconformismo social, sendo justificável por ser praticada para a sobrevivência. Essa violência promove o encontro direto com o outro, podendo surgir desse encontro a consciência de sua condição e a oportunidade de mudança: nesse sentido, essa violência é um importante meio de renovação social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Presente diariamente nos noticiários televisivos, jornais impressos, páginas e compartilhamentos do *Facebook*, a violência ocupa lugar de destaque na nossa sociedade. São inúmeras as suas manifestações: policiais torturando bandidos ou pessoas comuns; manifestações reprimidas a gás lacrimogênio e balas de borracha; neopentecostais xingando praticantes das religiões de matriz africana; traficantes expulsando pais e mães de santo das favelas; neonazistas espancando LGBTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros); professores agredidos pelos alunos nas redes públicas de ensino; confronto de torcidas organizadas de futebol e de torcidas com a Polícia Militar, entre tantas outras situações. Esse contexto nos leva a pensar que é consenso existirem diferentes formas de violência e igualmente diferentes formas de manifestação da mesma. Nesse ponto, identificamo-nos com o pensamento de Carlos Alberto Messeder Pereira (*et al.*), em livro cujo título antecipa esse pensamento – *Linguagens da violência* (2000). Entender a violência como linguagem é entender que esta representa um “polo catalisador de expressões sociais” (2000, p. 18) que nos comunicam um processo significativo de ver e identificar sua presença tão intrínseca entre nós.

Variadas formas de representação da violência são marcadas pela diversidade sociocultural e econômica, pelo passado escravocrata e explorador, pela dizimação de tribos indígenas, pelas políticas autoritárias de Getúlio Vargas e dos governos militares. Esses elementos relegaram abismos de subserviência aos negros e aos subempregados. Sempre presente no imaginário social, mas camuflada pela errônea concepção de povo simpático, alegre e pacífico, a violência exige-nos reflexão sobre o paradoxo que a envolve:

O paradoxo em que a violência se inscreve atualmente, especialmente no Brasil, nos obriga a compreendê-la numa dupla perspectiva. Por um lado, surge como realidade alheia e hostil à realização mais plena das tentativas democratizantes da sociedade em todos os níveis, da

marginalização do pequeno criminoso até a repressão militar de conflitos trabalhistas. Por outro, a violência aparece como expressão limite de articulações culturais dinâmicas, a opção para reivindicar exigências sociais justas, a forma de representar novas identidades culturais ou ressimbolizara situação de marginalidade, dando, assim, início a uma tentativa de superação da exclusão social (PEREIRA, 2000, p. 14-15).

Dessa forma, compreender o fenômeno da violência em uma obra literária e sua representação em um período específico pode fazer-nos perceber como, ao longo do tempo, ela vai apenas transmutando-se. Como nenhuma obra é neutra tampouco isenta de ideologia ou de projeto estético ou político, o contexto histórico, político, social e econômico da época em que tais livros foram escritos torna-se um elemento importante em sua interpretação. Nesse sentido, pensar na representação da violência é pensar nas suas variadas formas de manifestação:

Tanto por sua natureza quanto, especialmente, por seu papel na dinâmica cultural contemporânea, a violência constitui-se em um tipo de linguagem que não apenas expressa conflitos mas, por vezes, pode viabilizar a emergência de alteridades. Esta emergência denuncia, pela força violenta, a existência de formas culturais diferenciadas que encontram modos de expressão, passíveis de exibição privilegiada pela mídia e de assimilação pelo público, instituindo sentidos e ganhando adeptos (PEREIRA, 2000, p. 15).

Levando-se em conta essas análises, podemos inferir algumas considerações sobre as obras *Cacau* e *Capitães da Areia*. Esses romances de Jorge Amado foram lançados em pleno governo de Getúlio Vargas, em 1933 e 1937, respectivamente, período em que o Brasil queria modernizar-se, mas ainda não havia realizado por completo esse intento. Fazendo parte de um projeto político-ideológico de Jorge Amado, que contempla as décadas de 30 e 40, tais romances dialogam com seu tempo, com o projeto literário e político da época, refletindo um clima de excitação revolucionária pela ascensão comunista de 1917. Com preocupação socialista, sua obra volta-se para o Nordeste e para um Brasil e um mundo mais justo e igualitário.

Em contrapartida, não se lhe pode negar a influência do Romantismo nas obras estudadas: os meninos são heróis positivos e idealizados, com características nobres, grandiosas e puras, apesar de contraventores da lei. Ainda podemos citar duas outras situações com influência do Romantismo: em *Cacau*, o suicídio da prostituta Zilda depois de ter seu amor desprezado pelo filho do coronel; em *Capitães da Areia*, o suicídio de Sem-Pernas durante uma crise de consciência. Prestes a ser adotado por uma mulher de classe média, o menino cede à pressão do bando e permite que eles assaltem a casa de sua futura família. Culpado e perseguido pela polícia, ele se joga do alto do Elevador Lacerda, em uma cena tipicamente romântica de sacrifício do herói. Esses elementos conferem encantamento aos livros. Sem abandonar a crítica social, os romances se constroem a partir do otimismo, da esperança e da chama romântica que alavanca o oprimido.

A violência praticada por esses personagens é justificada pela sobrevivência, autodefesa e autoafirmação perante o mundo cruel, sádico e individualista, onde os ricos sobrepõem-se aos pobres. Nesse sentido, podemos caracterizar os enredos como um romantismo revolucionário: a luta entre o bem e o mal dos velhos folhetins românticos passa a ser a luta entre o proletário e o burguês, entre o trabalho e o capital.

A transformação chama os personagens: Professor (cuja arte será de denúncia); Pirulito (segue a carreira religiosa para lutar pelos pobres); Pedro Bala (torna-se líder ativista); Sergipano (prefere o chamado da política – salvar seu povo e seus companheiros – ao chamado do amor com a filha do coronel). As trajetórias de Sergipano e Pedro Bala tornam-se parecidas, de modo que ambos ganham uma particular característica de herói do seu povo.

A década de 1930 anuncia a literatura de contestação, comprometida com a classe pobre e trabalhadora, ecoando os postulados de Marx e Engels (2001), segundo os quais a sociedade burguesa moderna não suplantou os velhos antagonismos de classe, colocando no lugar “novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta” (p. 08). Se o Estado

não reconhece a luta de classes, terá de extirpar da sociedade a classe trabalhadora e desvalida da ascensão social. Em *Cacau e Capitães da Areia*, ocorre a representação positiva do oprimido, que se afirma a partir de sua dignidade.

Respondendo à hipótese formulada – “Como pode ser configurada a representação da violência partindo do projeto político, ideológico e estético de um autor?” – podemos depreender que as violências representadas nas obras de Jorge Amado consistem em uma postura de luta, de coesão entre as classes, constituindo-se como um tipo de ação política não necessariamente organizada ou programada, mas responsável por novas práticas e discursos (PEREIRA, 2000, p. 22). Esse tipo de ação política atribui funções nobres, engrandecedoras e dignificadoras aos personagens que representam os marginalizados, pois eles enfrentam as forças do capitalismo, suas mazelas e opressões. Subvertendo a ordem reinante, esse enfrentamento é carregado de humanidade e companheirismo, típico dos companheiros de partido e ideologia, cuja esperança utópica está na revolução e no mundo a ser construído. A violência é a via da libertação.

A representação da violência tem como fonte primária, nas obras, o coronel (na função de Estado e em conchavo com o Estado, pois era quem tomava decisões), a polícia e o Estado, ou seja, a violência institucionalizada. O coronel e o Estado são perversos e não cumprem suas funções. Dos três pilares sociais – Estado, família e religião –, o Estado, como esfera pública e eleita, embora seja o sustentáculo e tenha função paternal que acolhe seus filhos e dá condições de viver dignamente, é o impulsionador de colocar seus filhos e cidadãos em condições de fragilidade:

Aqui a posição se inverte. São os favelados que encaram a instituição policial como ‘fora da lei’ e como mecanismo primordial da injustiça. Prender os mais jovens, os mais pobres, os mais pretos, os que não têm protetores nem pertencem às grandes organizações parece que tem sido a solução mais fácil e de mais trágicas consequências da relação da polícia com os trabalhadores mais pobres. Ainda é o

infrator solitário ou eventual o alvo predileto da ação policial repressiva que não se baseia a investigação (ZALUAR, 1994, p.83).

A violência como linguagem admite a sua faceta de intolerância diante do diferente. Em *Cacau*, a linguagem é uma forma de violência: o rico se expressa bem, logo consegue tudo o que pretende através da palavra escrita ou falada. O pobre não. Limitado em todos os sentidos – fala mal e escreve mal –, é incompreendido de todas as formas, objetificando-se no trabalho e na exploração.

Em 1937, no Brasil, o Candomblé e a Umbanda ainda eram religiões misteriosas e enigmáticas, que precisavam ser decifradas. Jorge Amado ignorava a pretensão de essa ou de aquela religião ser mais “pura”, mais legítima ou mais genuína que as outras. Tratava a todas como igualmente importantes, de forma a tradição do sincretismo religioso mistura no enredo de seus romances santos católicos e orixás. Essa característica evidencia quão atual e universal é Jorge Amado, na medida em que, com sua literatura, discute a tolerância religiosa, fundamento que também defendeu como político, em 1945, ao ter aprovado seu projeto de lei – liberdade religiosa – ainda em vigor.

Para Bakhtin (1988), a relação de intertextualidade é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, reproduzindo o diálogo com outros textos. Está latente em ambas as obras o caráter documental: a epígrafe de *Cacau* aponta para a veracidade da matéria narrada, e, em outros momentos, o narrador, na voz do autor, deixa mais evidente essa veracidade; na última página de *Capitães da Areia*, Zélia Gattai Amado, esposa de Jorge Amado, publica uma nota que aponta para essa verossimilhança e laboratório de pesquisa: “a temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual. Para escrever *Capitães da Areia*, Jorge Amado foi dormir no trapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história” (2009, p. 253).

Sergipano e os trabalhadores explorados no campo e na cidade bem como os pequenos bandidos chefiados por Pedro Bala surgem como vítimas de uma sociedade opressora e hipócrita. A violência que praticam é inscrita no texto quase sempre como justa e mesmo necessária – uma resposta à violência econômica sofrida pelos “de baixo” para sobrevivência. No entanto, essa violência se transforma em agressão sádica quando praticada pelo aparelho repressivo ou pelos dominadores. As forças “de cima” se aproveitam dos dramas humanos vividos, em suas carências e deficiências, para reprimir, abusar do poder e massacrar os mais frágeis, humildes e desprovidos de regalias. Em contrapartida, os “de baixo”, ao receberem todas essas formas de violência nesta tese mencionadas, juntam forças para avançar rumo às lutas sociais, sindicais e políticas. Se o aparelho repressivo sustenta a violência com arbitrariedade e maldade em suas repressões, a violência positiva responde com luta e consciência político-social.

Os séculos XX e XXI podem ser considerados os séculos das grandes barbáries humanas, alimentadas e sustentadas pelos discursos políticos ultraconservadores de uma extrema direita a que, para obter votos e poder, propaga insanidades, sendo ovacionada por uma massa intolerante e incapaz de ter o mínimo de empatia com as escolhas, vontades e com a vida do outro. Jorge Amado nunca se fez tão atual quanto em 2016. Todas as formas de violências explicitadas em *Cacau* e *Capitães da Areia*, escritos na década de 1930, ainda se fazem presentes e tão perigosas em nossa sociedade. Ainda assistimos atônitos à violência e à exploração do trabalho no campo e na cidade, assim como presenciamos patrões e empresas que querem enriquecer à custa dos trabalhadores. O capitalismo nos aplaca na desigualdade social. Embora tenhamos melhorado consideravelmente, após os 14 anos do Partido dos Trabalhadores no poder, desenvolvendo políticas afirmativas, ainda somos um país com grandes disparidades econômicas.

As forças do Estado, representados pela polícia militar, são arbitrárias e violentas. Mantendo o modelo de repressão advindo da ditadura militar, subordinadas às técnicas de guerra do Exército, escolhem seus alvos conforme a condição social e a cor da pele. Desmilitarizar a polícia é umas das necessidades que enfrentamos nesse momento. Não seria desarmá-los, mas direcionar seu treinamento e melhorá-lo, já que a polícia militar é tão refém de si mesma e da criminalidade quanto qualquer outro cidadão. Com efeito, o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2014)<sup>22</sup> e a *Revista Exame* (2014)<sup>23</sup> publicaram a seguinte informação:

Das pessoas que morrem de forma violenta no Brasil, 68% são negros. Dentre os presos, 61% têm a pele de cor preta ou parda. A maioria está encarcerada por pequenos crimes, muitas vezes sem julgamento. Esses dados mostram que a proporção de negros mortos ou presos é bem maior que a proporção deste segmento na população. De acordo com o IBGE, os negros (pretos e pardos) são 52% dos habitantes do país.

O *diário de São Paulo Online*<sup>24</sup> do dia 23 de janeiro de 2013 publicou uma reportagem cuja manchete dizia: “PM dá ordem para abordar ‘negros e pardos’”. Em ofício liberado pelo comando da Polícia Militar do Estado de São Paulo, a instrução é de que negros e pardos devem ter preferência nas abordagens, devido ao número de assaltos praticados na região do Taquaral, área nobre de Campinas (anexo I).

A violência religiosa espanca, apedreja e mata pessoas todos os dias. Praticantes de religiões de matriz africana ainda são perseguidos no Brasil. Quando a violência religiosa não mata ou não é exercida de forma física, é praticada de forma simbólica através de discursos inflamados nas igrejas, vídeos no *Youtube*, programas de televisão e até mesmo pelas ruas da

---

<sup>22</sup> Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <  
[http://www.mpma.mp.br/arquivos/CAOPCEAP/8o\\_anuario\\_brasileiro\\_de\\_seguranca\\_publica.pdf](http://www.mpma.mp.br/arquivos/CAOPCEAP/8o_anuario_brasileiro_de_seguranca_publica.pdf)>

<sup>23</sup><http://exame.abril.com.br/brasil/consciencia-negra-68-das-mortes-violentas-sao-de-negros/>

<sup>24</sup> <http://www.diariosp.com.br/noticia/detalhe/42509/PM+da+ordem+para+abordar+%91negros+e+pardos%92>

cidade. Isso tudo contribui para difamar e inflamar o ódio de uma parcela de fiéis que acreditam nas interpretações errôneas da Bíblia Sagrada como verdade incontestável e universal. A falta de conhecimento é o pior inimigo. Vivemos em um Estado Laico, em um país heterogêneo, cuja liberdade de expressão religiosa foi criada pelo próprio Jorge Amado. No livro *Intolerância Religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro* (2007), organizado por Vagner Gonçalves da Silva, discute-se que, atualmente, os neopentecostais são os que mais praticam intolerância religiosa, com discursos voltados sempre contra homossexuais, mulheres e praticantes de outras religiões:

A chamada teologia da batalha espiritual tomou força nas duas últimas décadas, junto com o crescimento do universo evangélico que inclui hoje forte poder midiático e político. Essa expansão evangélica no Brasil também fez eclodir atos de intolerância religiosa praticados contra as religiões afro-brasileiras, principalmente partindo de neopentecostais. Desde que o fundador da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), o bispo Edir Macedo, declarou guerra aos ‘orixás, caboclos e guias’ numa clara alusão aos elementos dos rituais do candomblé, da umbanda e do espiritismo, jornais, revistas e a mídia em geral têm noticiado os constantes ataques sofridos pelas religiões de matriz africana. O demônio iurdiano leva o nome de ‘exu’, ‘pomba-gira’, ‘encosto’, ou seja, para esses neopentecostais tudo que se refere às religiões afro-brasileiras é contagioso; é obra do diabo e deve ser evitado por aqueles que optaram por ‘aceitar Jesus’ (2007, s/p).

Diretamente relacionada aos discursos midiáticos e políticos de intolerância religiosa, temos o discurso da violência político-social. Estamos vivendo uma bipolaridade, não entre capitalismo e socialismo, como Jorge Amado descreve em suas obras, mas de forças conservadoras da extrema direita e direita, políticas de centro e políticas mais progressistas. A luta de classes existe e sempre existirá, mas boa parte de nossa população parece ignorar isso. Chegamos a um ponto de absoluto conformismo em relação à sociedade capitalista consolidada, de modo que os trabalhadores têm medo de promover grandes mobilizações e manifestações e serem demitidos de seus cargos. A própria sociedade olha as manifestações – passeatas, greves –

com desconfiança, e isso pode ser justificado pelo descrédito que nossas políticas, desde 1930 com Vargas e, posteriormente, 1964, com a ditadura militar, empurraram-nos. A própria discussão política foi banalizada e esvaziada, de modo que não se ouvem argumentos, mas xingamentos, falta de ética, arbitrariedades em nome de Deus, da família tradicional brasileira e da moral e bons costumes.

Acredito que Jorge Amado deveria ser revisitado constantemente, pois suas obras nos dizem muito. Precisamos manter acesa a chama da utopia revolucionária em tempos tão sombrios. Precisamos acreditar que “unidos venceremos e juntos somos mais fortes”, como prega o adágio popular. Talvez não consigamos mais implantar o socialismo ou o comunismo como forma de governo e organização econômica, já que nos firmamos como capitalistas, todavia podemos lutar cada vez mais para que os abismos sociais possam ser diminuídos e possamos viver em uma sociedade mais justa e igualitária. Podemos lutar para que os direitos civis não sejam atacados, para que a orientação sexual de ninguém seja rechaçada, para que as manifestações de caridade e amor das religiões de matriz africana sejam acolhidas, para que as forças do Estado repensem suas posturas como verdadeiros defensoras da lei e da sociedade, e não como guerrilheiras contra a vida humana, para que política seja discutida com maturidade e em prol de todos, e não de uma pequena parcela individualista da sociedade, que se esquece dos que estão à mercê da sorte.

Quanto à violência revolucionária, talvez essa seja a de que mais precisamos aprender com Jorge Amado. Ela está perdida ou confusa entre nós, mas jamais esquecida. Enquanto houver dois, três, cinco ou milhões de pessoas conscientes das suas condições e das condições a que somos submetidos diariamente, estaremos aptos a promover a tão sonhada revolução. A luta é o caminho... Um dia chegaremos ao estágio ideal.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Jorge Amado: política e literatura.** Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

AMADO, Jorge. **Cacau.** 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

\_\_\_\_\_. **Capitães da Areia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O País do Carnaval.** Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/thiagovergete/o-pas-do-carnaval-jorge-amado>> Acesso em: 10 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **Os Subterrâneos da liberdade: os ásperos tempos.** 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Os Subterrâneos da liberdade: agonia da noite.** 10 ed. São Paulo: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. **Os Subterrâneos da liberdade: a luz no túnel.** 28 ed. São Paulo: Record, 1976.

\_\_\_\_\_. **Mar Morto.** Disponível em:

<<https://vivelatinoamerica.files.wordpress.com/2014/07/mar-morto-jorge-amado.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2014.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira.** 4.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. A raposa e o tostão. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho.** São Paulo: Martins/INL, 1977.

ANDRADE, Oswald. **A fraternidade de Jorge Amado.** Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/oswald-de-andrade/>> Acesso em: 15 ago. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e estética: a teoria do romance.** São Paulo: HUCITEC, 1988.

BALEEIRO, Aliomar. **Constituições Brasileiras: 1891. – v.2 –** Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: AMADO, Jorge. **Povo e Terra.** São Paulo: Martins, 1968.

BEIER, Rogério. **PM orienta abordagem a indivíduos "de cor parda e negra".** Disponível em: <<http://jornalggm.com.br/blog/luisnassif/pm-orienta-abordagem-a-individuos-de-cor-parda-e-negra>> Acesso: 25 abr. 2016.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin.** São Paulo: Ática, 1985.

BUENO, Luiz. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectivas, 2007.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e subdesenvolvimento**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf> Acesso em: 15 jan. 2016.

CARVALHO, Edemir de. **Cidades brasileiras, crescimento e desigualdade social**. Disponível em [http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww2.marilia.unesp.br%2Frevistas%2Findex.php%2Forganizacao%2Fdownload%2F439%2F338&ei=gRgvVbvIOoqusAXLx4DACA&usq=AFQjCNFTnqck\\_591GU1U6EoSZZH9Ro3r9w&sig2=hTKSP4pXKFL2i24t132lug&bvm=bv.91071109,d.b2w](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww2.marilia.unesp.br%2Frevistas%2Findex.php%2Forganizacao%2Fdownload%2F439%2F338&ei=gRgvVbvIOoqusAXLx4DACA&usq=AFQjCNFTnqck_591GU1U6EoSZZH9Ro3r9w&sig2=hTKSP4pXKFL2i24t132lug&bvm=bv.91071109,d.b2w) Acesso: 03 out 2014

CERQUEIRA, Nelson. **Uma visita a Jorge Amado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

CORBISIER, Roland. **Raízes da violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CRETTEZ, Xavier. **As formas de violência**. Trad. Lara Christina de Malimpensa; Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Loyola, 2006.

DESIDÉRIO, Mariana. **No Brasil, 68% das mortes violentas são de negros**. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/consciencia-negra-68-das-mortes-violentas-sao-de-negros> Acesso: 25 abr. 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Natal: UFRN Editora Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cidadania**.

Disponível: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/leitura%20e%20cidadania.htm> Acesso: 03 maio de 2014.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto: leitura e redação**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GEBARA, Ana Elvira Luciano; NOGUEIRA, Silvia Helena. **A prosa de Jorge Amado: expressão de linguagem e de costumes.** Disponível em: <http://www.jorgeamado.com.br/professores/05.pdf> Acesso: 10 jun. 2014.

LINHARES, Silvana Valdomiro. **As representações da violência no romance Cacau.** Disponível em [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_4/012.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/012.pdf) Acesso: 28 maio 2014.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. **Narrar e Descrever.**

Disponível em: <[http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/narrar\\_ou\\_descrever.pdf](http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/narrar_ou_descrever.pdf)> Acesso: 03 maio 2014.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance.** São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto Comunista.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

MATOS, Alderi Souza de. **Breve História do Protestantismo no Brasil.** Disponível em: <<http://www.faiifa.edu.br/revista/index.php/voxfaifae/article/view/271>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

NOGUEIRA, Octaciano. **Constituições Brasileiras: 1824.** – v.1 – Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001.

ODALIA, Nilo. **O que é a violência.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **Literatura e Marxismo - contribuições sociológicas na obra O turista aprendiz de Mário de Andrade.** Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/cristianomello.pdf>> Acesso em: 01 fev. 2015.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al] (org.). **Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Religião e sincretismo em Jorge Amado.** Disponível em: <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/05.pdf>> Acesso em: 01 fev. 2015

RAUTER, Cristina. **Notas sobre o tratamento das pessoas atingidas pela violência institucionalizada.** Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a02.pdf](http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a02.pdf)> Acesso em: 13 maio 2014.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. **Linguagens e Diversidades (uma leitura de Jorge Amado e Boaventura Cardoso).** Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp107644.pdf>> Acesso: 08 set. 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da marginalidade - caracterização da cultura brasileira contemporânea.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>> Acesso em: 06 out 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 11-49.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. **A militância política na obra de Jorge Amado**. Disponível em <<http://www.jorgeamado.com.br/professores2/03.pdf>> Acesso em 28 maio 2014.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura anfíbia**. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n5\\_Santiago.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf)> Acesso em: 12 jan. 2016.

SCLIAR, Moacir. **Um país chamado infância**. Porto Alegre: Sulina, 1995.

SILVA, José Afonso da. **Curso de direito constitucional**. 27. ed. São Paulo: Malheiros, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da [et al]. **Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SOARES, L. E. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: **Linguagens da Violência** (org. PEREIRA, Carlos A. M. et al.); Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

TÁTI, Miécio. **Jorge Amado: vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

TOMAZI, Nelson Dacio [et al]. Introdução ao ensino de Sociologia. In.: \_\_\_\_\_. **Iniciação à Sociologia**. São Paulo: Editora Atual, 2000.

VARGAS, Getúlio. **As diretrizes da nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1942.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Entrevista com Anco Márcio Tenório sobre Jorge Amado**. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/08/04/entrevista-com-anco-marcio-tenorio-sobre-jorge-amado-51550.php>> Acesso: 10 jun. 2015.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Revan/ Editora da UFRJ, 1994.

## **ANEXOS**

## Anexo 1 – Cópia da Ordem de Serviço da PM de Campinas

## CÓPIA DA ORDEM DE SERVIÇO DA PM DE CAMPINAS



SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA  
POLÍCIA MILITAR DO ESTADO DE SÃO PAULO

Campinas, 21 de dezembro de 2012.

ORDEM DE SERVIÇO Nº 8º BPMI-822/20/12

Do Comandante da 2ª Cia PM.

Aos CGP II – Equipe “TODOS”.

Assunto: Intensificação do policiamento – Taquaral.

1. Esses CGP II deverão conhecer e providenciar para que a viatura do Taquaral (AISP 208-AB) realize o patrulhamento preventivo e ostensivo (saturação), pela Rua Castro Alves, Avenida Júlio Diniz, Rua Baronesa Geraldo de Resende e Rua do Oratório – Campinas – SP, na proximidade do Colégio Liceu Salesiano e imediações aos sábados no horário das 11h00min as 14h00min, sem prejuízo no atendimento de ocorrências, no período de **21 DEZ 12 a 21 JAN 13**, focando em abordagens a transeuntes e em veículos em atitude suspeita, especialmente indivíduos de cor parda e negra com idade aparentemente de 18 a 25 anos, os quais sempre estão em grupo de 3 a 5 indivíduos na prática de roubo a residência daquela localidade.

2. Os CGP II e as guarnições designadas deverão constar em RSO o horário das rondas, referenciando esta ORDEM DE SERVIÇO.

  
UBIRATAN DE CARVALHO GÓES BENEDUCCI  
Cap PM – Comandante