

A Política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado (*)

(*) Essa pesquisa foi patrocinada pela Fundação Donald Sisters da Universidade de Indiana, Bloomington, em 1983 para ser apresentada na Conferência da Modern Language Association e, depois traduzida e publicada em forma de livro pela editora Casa de Palavras (1988) em Salvador, Bahia, coordenada por Claudius Portugal. O presente estudo jamais teria sido possível sem o apoio integral da Biblioteca Central da Universidade de Indiana que me trouxe livros e artigos de fontes as mais diversas e dispersas através do sistema de empréstimo intra-bibliotecas, dos Estados Unidos.

A recepção crítica de Jorge Amado tem sido muito rica em controvérsias. De 1943 a 1958, Amado foi acusado pelos críticos não-marxistas (1) de escrever literatura de propaganda e panfletos ideológicos, enquanto os esquerdistas classificavam-no de realista, crítico realista e, às vezes, socialista realista (2), tendo recebido o Prêmio Stalin Internacional, em 1951. Após 1958, com a publicação de *Gabriela, Cravo e Canela*, os não-marxistas descobriram as qualidades literárias do autor, enfatizando sua criatividade e lirismo, enquanto os críticos marxistas do Ocidente começaram a denunciá-lo como revisionista, de se haver comprometido com a burguesia capitalista, e de se ter transformado em um escritor de segunda categoria, desenvolvendo uma visão decadente da realidade, danosa para o desenvolvimento e educação do leitor.

A trajetória literária de Amado, seguindo estes esquemas de recepção, tem sido dividida arbitrariamente em fases diversas: a crítica não-marxista vê duas projetos separados na produção literária de Amado, i. e., a) de 1930-1958, a denominada fase panfletária com um escritor de estilo pobre, cedendo espaço e exceção para *Terras do sem fim*, b) de 1958 até o final da vida viria a ser classificado como romancista de criatividade instável., embora reconhecido como membro da Academia Brasileira de Letras e vencedor de vários prêmios literários no Brasil e no Exterior, sendo os mais elogiados o Prêmio da Latinidade Mundial agraciado pela Academia Francesa de Letras e o Prêmio Literário de Sofia. (3)

A crítica brasileira de esquerda tem dividido a obra de Amado em três fases: a) durante os anos 30, ele é entendido como proletário-realista; b) durante o período entre os anos 40 até 1958, Amado é geralmente aceito como um romancista realista socialista e/ou crítico-realista e após 1958, Amado é acusado de comercialização, de ser um escritor burguês, mais interessado em vender best-sellers que narrem esteriótipos e exotismo da classe operária brasileira. (4) Como denominador comum, alguns críticos não-marxistas tem classificado a descrição literária de Amado das classes trabalhadoras da Bahia como exótica e estereotipada, mas o condenam também por se ter transformado em escritor best-seller no Brasil e no Exterior. (5)

O objetivo deste capítulo é discutir as duas tendências críticas através de análise do desenvolvimento da produção literária de Amado e ao mesmo tempo explorar seu interesse político como indivíduo, utilizados neste contexto como elemento unificador entre o ser social e o ser criador. Assim, defendemos existir um fundo ideológico e hermenêutico que percorre a

obra de Amado; especialmente, uma linha unificadora permanente derivada de linhas mestras literárias e fundadoras estabelecidas pelo Partido Comunista da União Soviética.(6)

Quando examinado sob a luz do Partido, a obra de Amado poderia ser “dividida” (se é que se poderia falar em divisão) em quatro momentos ideológicos de proposta literária, i.e., a) um momento Trotskista denominado de literatura prolet-kult que abraçaria *País do Carnaval, Cacau, Suor e Jubiabá*; b) a primeira fase do realismo socialista, conforme a plataforma definidora de Maxim Gorky, exemplificada por *Terras do sem fim*, quando esse romance é tomado independente de sua segunda narrativa complementar, conforme se constituiu tradição na recepção crítica; c) o realismo socialista do tipo Zhdanoviano e Stalinista, melhor ilustrado por *Terras do sem fim* e sua sequência *São Jorge dos Ilhéus*, os dois romances entendidos esteticamente como um todo. Esse período incluiria ainda *Seara Vermelha* e a trilogia *Subterrâneos da Liberdade*; d) a fase em que as ideias de Gorky sobre realismo socialista voltam a predominar, com a introdução da complementar crítica de Lunacharsky formando o que grande segmento da crítica denominou de realismo folclórico, preferida por estudiosos que buscavam evitar o uso do termo rígido “realismo socialista”, como aplicável à obra de Amado, começando com *Gabriela, Tenda dos milagres, Pastores da noite* e sequência.

É relevante observar que apesar dessas mudanças formais adotadas por Amado a fim de seguir a linha política e estética do Partido, existentes aspectos presente na narrativa que permanecem constantes em todo o conjunto de obra de Amado; em cada nova situação permanece vivos traços fundamentalmente significativos para a unificação de sua obra e para a unidade estética do realismo, defendida como condição para a validade de arte socialista. Alguns destes elementos culturalmente orgânicos podem ser ilustrados pelo interesse permanente de Amado no folclore, cultura popular e temas Afro-religiosos, assim como seu constante diálogo com formas artísticas populares, como a literatura de cordel. Também se constituem em elementos unificadores da produção de Amado sua declarada e permanente preocupação com o humanismo, especialmente definido em termos de classes sociais, sua escolha em incluir temas soviéticos e líderes Marxistas em enredos narrativos e sua crítica sócio-política e satírico-humorista sempre que tratando da descrição da classe dominante e hegemônica.

O possível entendimento da produção literária de Amado através das categorias mencionadas é resultado de uma análise cuidadosa dos aspectos formais e estilísticos, assim como dos elementos de força e conteúdo utilizados pelo autor em cada texto, e um estudo minucioso das lutas e flutuações ideológicas e reapreciação artística do papel do artista, registradas no seio do Partido Comunista Soviético.

Paradoxalmente, a arte dentro da linha partidária parece fadada a chegar cortando o projeto que Amado se propõe em determinado momento, tendo que fazer mudanças para se reajustar. Quando Amado a esboçar seus primeiros escritos de algum impacto, por volta de 1928-29, os seguidores de Lenin tentavam por em prática seu conceito de literatura partidária, amplamente defendida, mas nunca tornada realidade. Exatamente no momento em que os formalistas russos ainda tinha influência mas não poderiam brilhar e em que Bakhtin buscava contemporizar, entre Marxista e formalistas, sendo ofuscado por ambos. No final da década de 20, o gênero ou movimento literário abraçado pelos seguidores de Lenin estava centrado no

conceito de Prolet-kult, e os escritos de Plekhnov e Trostky focavam a arte proletária e a cultura proletária. (7)

O Prolet-kult duraria, na verdade, dos anos 20 quando da cisão de coexistência com os formalistas até 1932, quando o conceito de linha partidária ser oficializada e exigida para todas as formas de expressão artística e valor estético, silenciando qualquer tipo de oposição. O movimento de arte e cultura proletárias, defendido pela intelligentsia soviética, especialmente comandada por Plekhnov, já alcançava impacto forte fora das fronteiras russas quando Amado começa a escrever seus primeiros textos. Nos Estados Unidos, por exemplo, o mais ardoroso defensor teórico deste movimento era Michael Gold que escrevia diretrizes estéticas e propostas para os artistas. Amado tomou conhecimento deste movimento e novos desafios através da linha teórica e das resenhas literárias do Partido, sem se mencionar se conhecimento da obra de Gold, traduzida para o português pelo Partido e publicada no Brasil em 1932, com ótima recepção, com foi o caso do romance *Judeus sem dinheiro*.

Vários leitores e críticos, como Doris Turner, têm sugerido que Gold influenciou os romances *Cacau* (1932) e *Suor* (1934); essa influencia teria vindo não apenas do texto novelesco de Gold, mas igualmente de seus escritos teóricos sobre a arte proletária, todos amplamente disponíveis em português, no qual Gold enfatiza o “realismo proletário”. (8) A pesquisa sobre a influência de Michael Gold nos romances primeiros de Jorge Amado está ainda por ser adequadamente elaborada, apenas das menções de Doris Turner e do trabalho iniciado por Laura Johnson, estudante da Universidade de Indiana, em um manuscrito inédito.

Os escritos sobre estética proletária de Gold demonstram uma estreita concordância com os pré-requisitos estéticos esboçados pelo 12º Congresso do Partido Comunista da União Soviética que pedia “todo poder, inclusive o das artes, para o operariado”. Amado que mais tarde se tornaria amigo íntimo de Michael Gold, antes de 1934 já tinha uma militância grande junto a Aliança Nacional Libertadora e por volta de 1928-30 já atuava, de alguma forma, na “juventude comunista proletário-estudantil” (9) e, provavelmente, já planejava se utilizar de princípios do realismo proletário, ainda que de forma desorganizada, quando começou a escrever *Suor* e *País do Carnaval*.

Em 1932, o Prolet-kult era dissolvido por uma decisão tomada pelo Comitê Central do Partido Comunista Soviético. O comitê organizador do Primeiro Congresso Nacional de Escritores Soviéticos foi criado automaticamente e iniciou de imediato, a revisão do que se havia escrito sobre estética, sobre arte e sobre teoria da arte. Como ponto de partida, Gorky e Fadeiev conceberam o termo “romantismo revolucionário” a ser aplicado à nova plataforma estética desenhada, (10) mas este termo foi, de pronto, substituído pelo que Gorky denominou de “realismo socialista”.

Em um artigo publicado em 1933 sobre os intelectuais soviéticos, no qual é desenvolvido o protótipo do grande herói positivo e revolucionário, Gorky esclarece:

Isso é romantismo, você diria! Raramente, camaradas. Eu acho que isto é realismo socialista, o realismo do povo que se está transformando e

redefinindo o mundo, uma metáfora realista a qual esta baseada na experiência

socialista. (11)

mas, de acordo com a interpretação de Zhdanov, isto significaria uma “realidade objetiva, cotidiana.” Com a nova constituição de 1936, o realismo socialista de Zhdanov e Stalin dava o golpe final e se transformava em requisito legal. Nesse ano, Zhdanov escreveria um artigo para o *Pravda* no qual argumentava que toda descrição de sexo deveria ser abolida da literatura soviética, começando assim a dessexualização das personagens literárias, lei que permaneceu válida durante todo o período de Stalin. (14)

Examinando os escritos de Michael Gold e os romances de Amado percebe-se que ambos refletem uma flutuação em relação a estes problemas de definição do caminho estético a seguir. Não há dúvida que Amado publica tanto *Cacau* quanto *Suor* seguindo os requisitos formais e de força normatizados pelo Prolet-kult. É o próprio autor que diz na epígrafe de *Cacau*:

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de Honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahis. Será um romance proletário? (15)

Uma leitura cuidadosa dos romances de Amado, vistos sob a luz das diretrizes estéticas defendidas pelo Partido Comunista parece indicar que seus livros *O País do carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* (1935) e *Mar morto* (1936) refletem a atmosfera intelectual e política da União Soviética; i.e., o declínio do Prolet-kult de Plakhanov, Trotsky e do jovem Gorky ao lado do emergente, mas já sofrendo limitações, realismo socialista da mais maduro Gorky. É importante registrar que Gorky já houvera defendido a mistura do romantismo com o realismo em 1928 e que afirmara então que o mito e folclore deveriam sempre estar juntos na criação da positiva literatura proletária e, mais tarde, na literatura realista socialista. Conforme Gorky houvera postulado:

Deve-se observar que o pessimismo é completamente alienígena ao folclore, embora os criadores do folclore tenham uma vida árdua e difícil, uma vez que seu trabalho escravo foi considerado sem significado pelo exploradores, e suas vidas privadas frágeis, sem defesa à mercê de arbitrariedades. A despeito de tudo

isso, o coletivo parece sempre se manter consciente de sua imortalidade e confiante

em sua vitória final no combate a todas as forças hostis. (16)

Os romances de Amado deste período, bem como aqueles que se seguem a *Gabriela* (1958), levam em consideração estas afirmações e proposições de Gorky. Embora haja tentativa de excluir *Pais do carnaval* da divisão em dois blocos que a maioria dos críticos defende, não há dúvida de que os temas de folclore, especialmente o tema de carnavalização já sugerido por Bakhtin como força para ridicularizar as classes dominantes, estão no centro da construção romanesca; e como o alienado Paulo Rigger afirma:

Eu não tenho sentido de Pátria. Só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julia, depois que ela me traiu.

--Afinal, talvez este povo esteja com a razão.

No Carnaval talvez esteja tudo. (17)

Em *Cacau*, Amado se utiliza de outro recurso para expressar os requisitos de Gorky para quem a boa literatura socialista deve-se ocupar da união entre o folclore e o positivo herói coletivo – a forma de literatura popular, conhecida como cordel. João Grilo (personagem de roman-à-clef) é concebido como um contador de estórias que recita e imortaliza máximas populares e canções de macumba. (18) Amado, ainda dentro do preconizado por Gorky, introduz o mito na narrativa através do sincretismo das religiões Yorubana e Católica:

As mulheres dos trabalhadores rezavam também, orações esquisitas, semicatolicas e semefetichistas: Santa Bárbara, livrai-nos de trovoadas, pestes e mordeduras de cobras... (19)

A estrutura formal destas narrativas, cada uma com seu herói positivo e revolucionário, indica uma visão clara dos objetivos do socialismo futuro (20) reportando-se às idéias teóricas de Gorky, principalmente aquelas que se referem ao romantismo revolucionário. Com exceção de Paulo Rigger, cuja educação política é questionável ao final da narrativa, todos os outros heróis apontam positivamente para o futuro. (21) Em *Cacau*, o personagem, narrador de primeira pessoa, José Cordeiro, abandona a oportunidade de casar-se com a filha do proprietário de terras para perseguir, numa atitude romântico –socialista, sua missão e dever de revolucionário:

No outro dia me despedi dos camaradas...

Eu partia para a luta de coração limpo e feliz. (22)

No romance *Suor*, Linda, após a morte de Álvaro, continua, com todo orgulho, sua missão revolucionária ao sair com um punhado de panfletos embaixo do braço, a fim de levar adiante o processo de luta; em *Jubiabá* (1935), Baldo conquista uma nova perspectiva de mundo, com seus olhos voltados para o futuro; e em *Capitães de areia* (1937), 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.

Depois deste período, uma série de mudanças serão introduzidas na estrutura e concepção narrativa de Amado, resultante do impacto exercido pela constituição de Stalin, em 1936, e de novas orientações estéticas inerentes às proposições partidárias. Conforme Amado afirma, recordando o período de Stalin:

“Eu era um homem que tinha vivido o Stalinismo, que tinha sofrido o Stalinismo.” (23)

Stalin e Zhdanov desejavam ver reproduzida uma literatura ainda mais claramente engajada, uma literatura não apenas simbolicamente expressando a realidade objetiva, mas “espelhando” os fatos em seu processo revolucionário. (24) Além disso, eles queriam que a nova produção literária mostrasse as dimensões épicas da luta de classe. Estas proposições eram enfatizadas, a tal ponto, que o período após 1936, especialmente a década de 40, tem sido às vezes descrito como de “assalto intelectual.” (25)

Michael Gold é obrigado a se reescrever, a condenar Trotsky e a arte proletária. (26) Georg Lukacs, a fim de satisfazer aos princípios de Stalin e Zhdanov e permanecer aceito dentro dos limites da estética marxista, é obrigado a se autocriticar, aceitar a rejeição de sua obra seminal *História e Consciência de Classe* (1923), mas nos últimos anos da década de 30 e na de 40 Lukacs demonstra haver assimilado as novas ideias, tornando até mesmo um defensor duro, em favor da plataforma oficial de realismo socialista. (27)

Não havia nenhuma razão para se esperar que Amado se transformasse na ovelha negra dentro das plataformas estéticas sugeridas por Stalin e, por isso mesmo, ele também reforma sua produção literária de acordo com as linhas estabelecidas pelo Partido com a redefinição de realismo socialista. *Terras do sem fim* (1943), se tomada isoladamente ainda não faz parte deste nova fase; no entanto, quando entendido como apenas primeira parte de São Jorge dos Ilhéus (1944), não pode deixar de ser analisado dentro da perspectiva Stalinista, o que nos deixa de se constituir num paradoxo e conflitos de estéticas em uma só obra, resultante da concessão estética feita pelo autor para se ajustar. Talvez por isso mesmo tenha sido sempre difícil a recepção dos dois romances de modo integrado e interdependente.

Ora, a escrita (1941-42) publicação de *Terras do sem fim*, romance muito voltado para os padrões estéticos defendidos pelo realismo socialista de Gorky ocorre, no Brasil, justamente quando Amado produz a biografia do primeiro secretário do Partido Comunista Brasileiro, Luis Carlos Prestes, onde o autor já demonstra seu conhecimento e obediências às ideias estético-políticas de Stalin e Zhdanov.

Tomado como um conjunto interdependente, contudo, *Terras do sem fim* e São Jorge dos Ilhéus eliminam o impacto da influência estética de Gorky e se enquadram aos objetivos de Zhdanov, possuindo, inclusive, personagens e dramatização épicas; primeiramente o capitalismo primitivo da fazenda e a sanguinária acumulação de bens são descritos, a seguir sua decadência é vista como processo natural, mostrando assim o desenvolvimento e a queda do capitalismo.

No final da estória, depois que os personagens de *Terras do sem fim* são punidos, inclusive o sonhador Antônio Victor (morto pela polícia); e precisamente quando Carlos Zude tenta satisfazer todos os desejos de sua mulher adorada; Julieta encontra-se com o mecânico idealista, Joaquim, descrito como sério, calmo, decidido e cheio de esperanças em relação ao futuro do mundo do comunismo. Amor e uma nova perspectiva de vida levam-na a dizer a seu marido milionário que renuncia todos os bens materiais, e que prefere seguir seu próprio destino, em liberdade; em um gesto semelhante àqueles de João Cordeiro e Linda.

Analisado de forma isolada, *Terras do sem fim* não apresenta indicações claras da moral Stalinista. No entanto, parece já existir alguns sinais a facilitar o caminho para a continuação do romance e para a introdução de um sistema moral mais rígido, dentro dos critérios de Zhdanov; i.e., a) prostituição como sendo resultado natural do sistema capitalista decadente; b) a lembrança constante de uma “estrela” a mostrar a rota do provir; e c) a subtrama envolvendo Ester, Horácio e Virgílio. Se observarmos que Stalin e Zhdanov consideravam como modelo de moral, a ser seguida pelo escritor soviético, aquela narrada por Tolstoy, (28) e se lembrarmos da fábula engendrada por Tolstoy em *Anna Karenina*, na qual Anna casa-se com um marido enfadonho, é mãe de um filho, e tem uma estória amorosa com Vronsky (sem descrições de cenas sexuais), sendo por isso condenada a cometer o suicídio, em observância à moral Tolstoyana, então o desfecho do subtrama Ester, Horácio e Virgílio parecer-nos-á muito mais compreensível.

O tratamento que Amado dá ao triângulo com Ester, seu marido monótono e seu amante simpático pare estar de acordo com os fundamentos básicos da moral socialista realista, e Amado muito provavelmente debruçava-se sobre o exemplo de Tolstoy e o destino dado a Anna Karenina, como modelos para a resolução de um caso amoroso “doentio”.

Nenhum dos outros livros escritos por Amado, entre 1943 e 1958, contradiz as orientações de Stalin. Amado explica sua observância às orientações estéticas do Partido Comunista para a comunidade artística se seguinte maneira:

Em 41, conversando com pessoas, gente do Partido, decidi escrever um livro sobre Carlos Prestes, já pensando em uma campanha pela anista [por parte do Stalinismo]. (29)

Quando Amado muda-se para São Paulo, após a escrita de São Jorge dos Ilhéus, mais uma vez, estava obedecendo instruções e comando do Partido, conforme ele mesmo narra:

Aí fui para São Paulo, passei um ano em São Paulo, aceitei mudar porque o Partido decidiu que eu devia ficar lá. Fui diretor do jornal do Partido, Hoje, junto com o Caio Prado [Junior], o Clovis Graciano. (30)

Desta forma, vê-se que não foi apenas na observância das mudanças estéticas que Amado modificou sua atitude, mas também na arena política onde estava disposto a seguir os ditames do Partido. Referindo-se a sua candidatura à Câmara dos Deputados por São Paulo, Amado afirma:

Eu não queria ser candidato; aceitei por decisão do Partido e acabei eleito. (31)

A atitude de Amado não poderá ser realmente compreendida se não levarmos em consideração o 18º Congresso do Partido Comunista, no qual Stalin e Zhdanov atacaram ferozmente os escritores que queriam apenas escrever, acusando-os do desejo de se tornarem “filósofos” e não “homens de ação”. (32) Amado queria ser as duas faces da moeda perfeita. Stalin acrescentava que estes filósofos perderiam seus postos no Comitê Central. Amado, juntamente com Ylia Eremberg e outros, adota a linha partidária e, em 1951, é agraciado com o Prêmio Internacional Stalin de Literatura, em reconhecimento por seu direto engajamento político.

O Partido Comunista Soviético sofreria novas mudanças e sugeriria novas posições estéticas e políticas na vida de Jorge Amado. A morte levou para si duas das mais altas autoridades na liderança do Partido: em 1948, morria Zhdanov e em 1953 partia Stalin. Logo em 1954, mudanças significativas começaram a se esboçar, sobretudo com a queda de Beria. Estas mudanças ocorreriam progressivamente em todas as áreas de definições ideológicas; mas foi em 1956, com o 20º Congresso do Partido que elas se tornaram amplamente conhecidas, fora da esfera soviética, com as severas críticas e condenação mesma do Stalinismo e do culto a personalidade. (33)

Depois da morte de Stalin e com a crescente e popular influência de Khrushchev, as ideias de Lenin e de Gorky começaram a renascer. Cada novo dia o Stalinismo sofria uma derrota ideológica; o Zhdanovismo sofria acirradas críticas e os intelectuais do passado, como Lunacharsky, Gorky e Michail Bakhtin reapareciam como novos modelos teóricos para o desenvolvimento da literatura e das artes. Entre 1953 e o 20º Congresso, em 1956, tornou-se patente a necessidade de se implantar uma nova política literária. O livro *O Romance e o povo* (1954), de Ralph Fox; os artigos de Sherbina, publicados após a morte de Stalin (em forma de livro em 1959), pediam uma redefinição dos conceitos literários; e o debate sobre o realismo socialista tornou-se tão intenso que o crítico Zoltan Gera afirmava, em 1957:

Alguns críticos de literatura e das artes preferiam um realismo socialista simplista, direto e objetivo ao ponto de o realismo perder suas propriedades, características e amalgamar-se com outros métodos artísticos (34)

Em cada novo discurso pronunciado por Khrushchev, os nomes de Lenin, Gorky, Lunacharsky e Bakhtin eram constantemente mencionados, e em seu discurso durante o 20º Congresso, Khrushchev delineou, claramente, a nova posição do Partido no que se referia às questões estéticas para a literatura e as artes:

Lenin já nos ensinara que em períodos diferentes, aspectos diferentes

do Marxismo devem ser enfatizados... A arte e a literatura em nosso País devem e necessitam assumir um papel principal na percepção do mundo, não apenas em termos de riqueza e conteúdo, mas também em seu poder artístico e de execução. Não podemos nos reconciliar com as obras pálidas, refletindo um invólucro de pobreza artística... A mediocridade e a insinceridade necessitam ser combatidas, pois elas são malélicas para o desenvolvimento da arte e para a educação artística de nosso povo. (35)

Embora defendendo a necessidade do engajamento na literatura, Khrushhev rejeita o elogio artificial do regime ou da criação artística e literária dos soviéticos e acrescenta:

O Partido vem combatendo recentemente e continuará a combater descrições enganosas e tingidas de colorido artificial da realidade soviética; tanto as tentativas de adorno e embelezamento doentio quanto as tentativas de desprezo e descrédito daquilo que já foi conquistado pelo povo soviético. Obras criativas, na literatura e nas artes devem, é claro, ser permeadas com o espírito de luta em favor do ideal comunista. (36)

Comentando sobre os erros cometidos durante as décadas anteriores, dominadas por Stalin, Khrushhev afirma:

O comitê Central tem orientado as organizações partidárias, aqui e no mundo progressista, a desenvolver, de todos os modos, críticas e autocriticas, no sentido de rever o trabalho feito com olho crítico, com forte resolução de combater a auto-ilusão, o excesso de confiança e o fingimento no processo de criação. (37)

Essas premissas básicas são repetidas por Khrushhev durante o 22º Congresso, reenfatizando tanto a liberdade quanto o compromisso com o partido, nação e cultura. (38) O método apropriado para a criação artística permanece o realismo socialista, mas este método se

fundamenta na honestidade das discussões daquilo que é importante e determinante na vida e no belo; nas expressões de forma e conteúdo. Dentro desta nova visão, o homem, o homem socialista passa a ser o centro de preocupação das artes e da literatura, sem a antiga camisa de força a reduzir os limites da criação. (39)

Este novo enfoque para as questões da arte e da literatura provia mais espaço aos escritores em sua escolha de forma e tema, e não viria a sofrer nenhuma reforma substancial durante o período de Brejnev. A bem da verdade, logo depois do 23º Congresso e sucedendo a Khrushchev, Brejnev foi claro ao afirmar:

A arte e a literatura soviéticas são profundamente otimistas em espírito.

Elas têm a habilidade de perceber o novo e as mudanças progressistas em nossas vidas, conseguem brilhantemente representar a beleza do mundo em que

vivemos e a grandeza dos objetivos e ideais dos homens de nossa sociedade. No

entanto, isso não significa que os escritores sejam obrigados a narrar apenas o considerado ideal; como todos sabemos, nós temos muitas deficiências, e a sua

crítica nas obras de arte é útil e necessária, porque ajuda o povo soviético a superá-las. (40)

Com a queda do Stalinismo, Amado cessa seu intensivo trabalho de militante do Partido, em 1956, para dedicar-se mais exaustivamente ao seu trabalho criador. Mas já em julho de 1954, sob a emergente influência de Khrushchev, Amado fora convidado a Moscou, na categoria de participante especial do 2º Congresso de Escritores Soviéticos e permaneceu dois meses na capital russa. Nos anos de 1955, 56 e 57, Amado faz uma série de viagens ligadas ao Partido à Europa; durante todas essas viagens e especialmente durante sua permanência em Moscou, Amado participa de vivas discussões sobre o realismo socialista, o emergente conceito de auto-crítica e a nova ênfase que deveria ser dada às questões da utilização do folclore e da criação literária. Como um problema global. (41)

Uma das mais importantes conquistas e retorno à cena entre os intelectuais soviéticos foi o resgate de Mikhail Bakhtin eu fora bem lido nas décadas de 20 e 30, mas que sido purgado por Stalin/Zhdanov. Em 1956, Bakhtin tem alguns de seus artigos publicados em revistas literárias e em 1957 é apontado para a universidade de Saransk. Um de seus livros mais polêmicos, *Rabelais e seu mundo*, que ele houvera concluído em 1940, resultante de sua tese de doutorado, finalmente volta à tona para discussões e é depois publicado em 1965. (42)

Uma pincelada rápida sobre a recepção de Bakhtin é importante neste contexto porque ele está intimamente associado às ideias de Gorky, no que se refere ao conceito de folclore. Tomando

Rabelais como texto, Bakhtin revela como as bases populares mantêm vivas em sua forma de língua oral as tradições do povo, os festivais, e as atitudes carnavalescas utilizadas como instrumento de oposição ao mundo oficial, à classe dominante e às visões hierárquicas, esotéricas e mistificadoras do homem. A glorificação por parte das massas de imagens do corpo e de prazeres sensuais inverte e subverte a doutrina oficial, transformando os processos tidos como mais “baixos” do “homem animal” em expressões de liberdade, caminho para o paraíso, rota para a regeneração social e finalmente para a revolução. Conforme Bakhtin postula, a liberação do corpo é acompanhada do riso, do cômico, como nas festas da idade média, e a gargalhada passa a ser o palco temporário para a encenação da liberdade. O riso e a liberdade estão, assim, indissolivelmente interligadas, dentro da visão apresentada por Bakhtin.

O riso, a gargalhada... domina o medo, porque nesta esfera nenhuma inibição ou limitação é conhecida. Sua linguagem nunca é permeada de violência ou de autoritarismo. O riso é a consciência social de todos os povos e significa a derrota do poder arbitrário, dos reis mundanos, das classes sociais de elite, de tudo que oprime e restringe. (43)

Conforme já fora preconizado por Gorky, o mito e o folclore mais tradicional são usados para se construir um novo modelo de mundo, o qual contrasta com as hierarquias convencionais, precisamente porque este mundo tem suas raízes mais profundas e claras no folclore. (44) Para Bakhtin, “o riso festivo do povo representa um elemento de vitória, não apenas sobre o espanto sobrenatural, o sagrado e a morte, mas também uma vitória sobre os poderes mundanos dos reis, das classes dominantes, e sobre todo tipo de opressão”; (44) condição e substrato ideológico a ser repetido em vários dos escritos subsequentes de Bakhtin.

Amado que traduzira Vsevolod Ivanov, em 1940, e que certamente fora influenciado por Gorky, refletiu em sua produção literária grande interesse por esse aspecto das ideias de Bakhtin; ideias essas que não tinham condições de florescer durante o período de Stalin. (46) Mas as mudanças estavam a caminho e, durante o 2º Congresso dos Escritores, em 1954, Amado começava a se informar das novas políticas partidárias e da nova liberalização que lhe permitiriam recriar o universo da Bahia, sob os ângulos de Gorky e Bakhtin. Conforme o próprio escritor esclarece:

Eu soube de tudo em 1954, logo depois da morte de Stalin. Numa viagem que a União Soviética, fiquei sabendo de tudo... tinha começado o “degelo” na União Soviética. Ehrenburg tinha escrito seu livro *O degelo*. [otpepel] (47)

Questionado sobre a qualidade das mudanças em seus romances do período posterior ao 20º Congresso do Partido, Amado afirma não existir nenhuma ruptura na estruturação da forma ou do conteúdo de seus trabalhos, mas apenas um caráter evolutivo: “Você evolui, vai evoluindo, vai ganhando experiência literária, experiência humana”. (48) A afirmação de Amado, evidentemente, reflete o postulado de Khrushchev que orienta aos escritores socialistas no sentido de não estagnar, de estar atento aos processos de evolução e de progresso, no sentido de aumentar sua criatividade tanto em forma quanto em fundo. Amado está ainda ecoando Khrushchev quando critica algumas obras suas do período de Stalin.

Justificando porque ele não reedita *O mundo de paz*, por exemplo, Amado recorda um comentário crítico que o diz ser “não um livro subversivo, mas um livro sectário” e conclui: “Absolutamente perfeito, a sentença era a pura expressão da verdade, não era um livro subversivo, era sectário.” (49) Assim, neste novo cenário, no que se refere aos seus romances de antes de depois do 20º Congresso, Amado reconhece existir uma mudança substancial, mas acrescenta:

Antes [i.e. durante a era de Stalin], eu buscava o herói, o líder, o dirigente político. Cada vez eu acredito menos nesta gente, cada vez eu estou mais perto do povo, do povo mais pobre, do povo miserável, explorado e oprimido. (50)

Conforme Khrushchev afirmara, o escritor não deve produzir trabalhos medíocres e insinceros para favorecer o Partido; ele deve basear-se na representação acurada do povo, e de sua vida e cultura nacional. Além disso, a autocrítica dos erros cometidos anteriormente é extremamente bem-vinda. (51)

Gabriela, cravo e canela; Pastores da noite; Tenda dos milagres; Os Velhos marinheiros, etc, devem, pois, ser examinados levando-se em consideração os pressupostos para a criação artística, decorrentes das definições do 20º Congresso do Partido Comunista Soviético. Estes romances talvez nunca tivessem sido escritos, nos fossem os eventos de 1953-1954. As obras de Amado talvez possam ser melhor entendidas se as examinarmos à luz das afirmações de Evtuchenko, durante o 5º Congresso dos Escritores Soviéticos:

Nós somos as crianças [o resultado mesmo] do 20º Congresso que condenou o culto a personalidade... Nós saímos de um passado difícil; moralmente renovados, e prontos, cada um a seu modo e em sua posição, para fazer todo o possível a fim de que os erros do passado não mais se repitam e ao mesmo tempo a fim de que as grandes conquistas de nossa revolução [na política e nas artes] não sejam utilizadas demagogicamente. (52)

Finalmente, um outro aspecto da obra pós-20º Congresso de Amado que muitos críticos não têm percebido devidamente é sua atenção dedicada ao folclore, ao candombé, quase de forma Bakhtiniana, e ao seu constante uso de artifícios oriundos da literatura de cordel; além de seu aparentemente excessivo uso de humor, do riso e da troça. Em alguns casos, estas mudanças têm sido citadas como falta de seriedade por parte do escritor. Mas se se considerar os fenômenos acontecidos dentro do Partido entre os 20º e 30º congressos, pode-se traçar não apenas o expurgo de Stalin e a seus conceitos sobre a criação artística, mas igualmente, e conseqüentemente, a constante reedição das ideias de Lenin. (53) Ao tempo em que as ideias de Zhdanov são abandonadas no âmbito da crítica literária, os conceitos desenvolvidos por Gorky, Lunacharsky e Bakhtin são reeditados e haverão de exercer influência grande na nova produção literária, e por isso mesmo, na obra de Jorge Amado.

Um exame atento ao episódio do romance *Os Pastores da noite* que trata do batizado do menino Felício, no qual os deuses iorubás e os humanos interagem, conversam, e até mesmo coexistem em um só corpo, exemplifica, claramente, a utilização das ideias de Gorky, referentes à arte, mito e folclore; e guia o leitor para a nova percepção de um Amado “renovado”. De acordo com Gorky:

abstrato

Na imaginação do homem primitivo, um deus não era um conceito

ou um ser fantástico, mas uma figura perfeitamente real, dotada de

também

alguns implementos de trabalho, hábil em alguma função ou outra, e

um instrutor para o homem e seus companheiros de trabalho... Qualquer

mito é, assim, um instrumento da imaginação. Imaginar significa abstrair a

ideia fundamental que pressupõe a soma de fatos de uma dada realidade,

e incorpora-a em uma imagem que nos fornece realismo. (54)

Evidentemente, este não é o mesmo conceito de realismo socialista defendido por Zhdanov. Gorky acrescenta que a utilização do conceito de realismo está diretamente vinculada ao conceito de folclore vivo e que a realidade pode nos levar ao que ele chama de romantismo revolucionário ou realismo socialista com uma nova redefinição. Reexaminando o conceito de Gorky, o crítico Obcharenko defende que Gorky jamais imaginara o uso de camisa de força para a realidade e acrescenta:

Insisto em afirmar que “as formas da própria vida” são extremamente

criativas e infinitamente diversas. Alguns teóricos do realismo socialista

estão cometendo gravíssimos erros ao apresentar interpretações literais

para

este problema ao invés de enfatizar a complexidade da questão e as

dificuldades

de sua solução. (55)

Ovcharenko matem que Gorky, Bakhtin e Lunacharsky “nunca concordaram com a visão de realismo socialista defendida por Georg Lukacs que ele denomina de “visão mecânica e ditatorial da realidade” e cita a opinião de Lunacharsky: “a revolução é audaciosa. Ela ama a novidade, a radiação e brilhantismo de cores”. (56) Segundo Ovcharenko, assim como para Khrushchev, o realismo socialista deve ser diverso e rico tanto em forma quanto em conteúdo; deve ser realista e romântico, conforme as sugestões de Gorky, criando o homem revolucionário, mas também “a infinitamente complexa evolução deste homem no mundo; um processo que é mais abrangente e prolongado do que se pode suspeitar.” (57)

Levando-se em consideração as afirmações de Bakhtin sobre o papel do riso como expressão de rebelião, é interessante ler as opiniões de Jorge Amado acerca do humor e do riso, escritas após o 20º Congresso. Respondendo a uma resenha publicada no *Wall Street Journal*, em 1977, que afirma ser a capacidade de Amado de fazer o seu país entrar em riso muito superior que a de agitar o povo com problemas políticos e econômicos, o romancista afirma: “Talvez seja

com o riso que você abale mais facilmente as estruturas.” Amado considera o humor e o riso como meios poderosos para atacar o status quo e para expor ao ridículo a superestrutura dominante, inclusive a igreja. Ele mantém, referindo-se às mudanças introduzidas em seus romances depois do período Stalinista:

Ainda falando de mudanças; eu acho que ganhei um elemento novo, que considero uma arma poderosa: o humor. Às vezes, não é fácil a pessoa deixar o panfleto, deixar aquilo que os críticos chamam de discurso panfletário.

Eu acho que ganhei o humor e ele é muito mais destrutivo; muito mais terrível

do que qualquer panfleto político.” (59)

Se por um lado a maneira como Amado usa o folclore e a vida nacional está diretamente relacionada com Gorky, a explicação do romancista sobre a utilização do riso e do humor parece, por outro lado, em sintonia com a teorização de Bakhtin sobre essas questões. Afinal de contas, Bakhtin considera o humor e riso não apenas como armas poderosas contra a classe dominante, mas também como importantes portadores da verdade não oficial, que vive no seio do povo.

O riso e o humor liberam-nos não apenas da censura externa, mas antes de tudo do grande censor interno; liberam-nos do medo que se vem desenvolvendo

no homem durante milhares de anos; medo do sagrado, das proibições, do passado; liberam-nos do poder... o riso abre os olhos do homem para aquilo que

é novo, para o futuro. (60)

Uma reanálise do realismo socialista após o 20º Congresso, de 1956, mostra a base fundamental para a confecção de um romance como *Gabriela*, onde a linha partidária em sua dinâmica contribui para a evolução da obra de Amado. Enfatizando que não permite que O mundo da paz seja reeditado por cause seu sectarismo e obsolescência, Amado manifesta-se impaciente em clarificar:

Não deixo publicar, mas continuo amigo da União Soviética e dos países socialistas (61)

Hoje, eu sou político somente como escritor. Não abandonei a trincheira, faço

política escrevendo, opinando cada vez que isso me parece necessário e útil.

(62)

e, divagando os olhos para o futuro, conclui: “Todos esses horrores, toda miséria, toda essa infinita pobreza, a opressão... tudo isso terá um fim.” (63)

Não é de surpreender, portanto, que apesar da crítica severa imposta pela esquerda aos romances de Amado escritos após o 20º congresso, sua recepção tenha permanecido positiva na União Soviética. De *Gabriela* a *Tereza Batista* e depois, todos os romances continuaram sendo traduzidos e publicados na Rússia e nos países socialistas. [Como permanecem obtendo grande recepção estética e novas edições depois de Gorbachev, do Muro de Berlim e nova formação de países, independentes, da antiga composição soviética]

Não é tampouco surpresa que o Amado pós-20º congresso seja, aqui e ali, considerado um escritor realista socialista pela crítica soviética. Em 1957, Scherbina colocava Amado em um grupo de realistas socialistas que incluía Pablo Neruda, Gorky, Fadeiev e Brecht, entre outros. Ovcharenko em seu estudo, *Realismo socialista e o processo literário moderno*, não hesita em abraçar a obra de Jorge Amado, como um todo. (64) Ao discutir a eficácia do método realista socialista em nossos tempos, Ovcharenko acrescenta:

Mas os romances [*Elogia e Gloria* do polonês Jaroslav Iwaszewicz, *Tobacco* do búlgaro Dimitri Dimov, *Prodom* de Branco Copic] citados acima se constituíram em eventos literários da mais alta importância no mundo dos países socialistas; e também deste porte foram *Gabriela* de Jorge Amado, *Estação Atômica* de Halldor Laxness, *Odas Elementales* de Pablo Neruda, *Atrás das cortinas verdes* de Sean O’Casey... (65)

R. Saramin e Ovcharenko concluem no jornal *Pravda* (5 de outubro, 1966, p. 6): “Assim, a expectativa de que o realismo socialista implodiria falhou completamente” e acrescentam: “Se na literatura dos países socialistas tem aparecido trabalhos orientados pela estética modernista, nenhum deles tem se constituído em evento literário significativo, em nosso país” (66)

A maioria dos críticos brasileiros – marxistas e não marxistas – sempre dividiu a obra de Amado em duas grandes fases: antes e depois de *Gabriela*. Uma linha admite que o escritor é socialista ou crítico realista na primeira fase, mas muda completamente na segunda:

Iniciada com um cunho regionalista e de denúncia social, a obra de Jorge

Amado atravessaria diferentes estágios até chegar a crônica de costumes.

De modo geral, é possível dividir sua obra em duas fases: a que precedeu

Gabriela, cravo e canela e a que a seguiu. (67)

O objetivo deste trabalho datado de 1983, apresentado em conferência nos Estados Unidos e publicado pela Casa de Palavras, da Fundação Casa de Jorge Amado, em 1988, ao contrário defende existir um processo evolucionário (ou involucionário durante Stalin), sempre em aliança com as políticas literárias do Partido, tanto em termo de forma quanto de força, para usar um termo grato a Jacques Derrida. As variações e nuances ideológicas não são relevantes neste contexto; o fato é que esta divisão não sustenta a uma prova de fogo e pode ser refutada quando analisamos a obra de Amado pela ótica das propostas estéticas sugeridas dentro da linha partidária, pelas teorias de literatura, propostas pelo Partido Comunista Soviético. Dentro deste ponto de vista, as mudanças ideológicas, partindo do romance proletário, passando engajamento político e panfletário de Stalin/Zhdanov para um realismo socialista mais diversificado e aberto, seguindo as diretrizes de Gorky, Lunacharsky e Bakhtin, interpretando a realidade a partir da cultura popular e do folclore a fim de enfatizar a vida vibrante do proletariado, são mudanças coerentes com a linha partidária do momento e com a estética do realismo socialista dinâmico.

Algumas vezes, Amado pode exagerar as características do folclore a fim de trazer à tona o humor e o riso popular e desta forma, como proposto por Bakhtin, alcançar uma dimensão revolucionária na qual as classes menos favorecidas, em sua reintegração com o folclore, se tornem mais importantes que as representações apenas coloridas da sátira e, por isso mesmo, de pouca força em sua crítica às classes dominantes.

Este trabalho, enfim, contrário às apreciações mais apressadas demonstra o processo evolucionário da obra de Amado tanto em termos de temática – descrição idealista das classes menos favorecidas, sua vida e folclore; quanto em relação a crítica mordaz e a caricaturização dos valores das classes média e dominante. Esse processo é válido também para o tratamento que Amado dá a outros elementos da superestrutura, tais como: religião, sistema político e sistema legal.

Da mesma forma, os romances demonstram possuir uma unidade ideológica implícita, seguindo as premissas dos congressos do partido comunista, com realismo proletário, primeira fase do realismo socialista de Gorky, realismo socialista de Stalin/Zhdanov, novo realismo socialista de Gorky/Lunacharsky implementado após o 20º congresso com ênfase nos escritos literários e artísticos de Lenin e com a inclusão do então recuperado Michail Bakhtin. (68)

Em suma, como conclusão, qualquer análise da produção literária de Jorge Amado esta destinada a uma má interpretação hermenêutica da obra de Amado se não levar em consideração as seguintes observações: 1) a necessidade de analisar as flutuações e mudanças na definição de conceitos como realismo socialista e modernismo; 2) a necessidade de reexaminar o papel e função do escritor e do artista na missão de espalhar as ideias socialistas; 3) as mudanças e momentos de autocrítica de Amado como reflexo das políticas e

requisitos do partido comunista para o alinhamento do artista. A falta deste entendimento certamente levará a uma interpretação comprometida e uma avaliação míope da carreira política de Amado, e com isso a uma atrofiada leitura do significado do conceito realismo socialista, como uma coerente aplicação na técnica literária presente em seus romances, recebidos e abraçados por muito dos críticos marxistas soviéticos. (69)

Reference Notes

1) Para posições não marxistas condenando Amado, ver Walnice Nogueira Galvão, *Ensaio e Opinião* (Rio de Janeiro: Inúbia, 1975); Wilson Martins, "Marinheiros e sectários", *O Estado de São Paulo, suplemento literário* (São Paulo, 26 Aug 1961, p.20, Tristão de Athaide, "Decadência na ficção", (*Festa I*, 2ª fase, Jul 1934, p 4), Octavio de Faria, "Dois romancistas: Jorge Amado e Armando Fontes" *Boletim do Ariel*, (Rio de Janeiro, Oct. 1933); Assis Brasil, "Turismo decadente", *O Globo* (Rio de Janeiro, Nov. 15, 1969, p. 9); Adonias Filho, "Romances da Bahia (II)", *Diário de Notícias*, (Salvador, Jun 14, 1942, p. 9); Alceu Amoroso Lima, "Gabriela ou o crepúsculo dos coronéis", *O Diário* (Belo Horizonte, Aug, 23, 1959, p. 7); Alfredo Bosi, *Histórica concisa da Literatura Brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1970, entre outros.

2) Veja-se, por exemplo, Roger Bastide "Sobre o romancista Jorge Amado" in *40 Anos de Literatura* (São Paulo: Martins 1972): 39-68; Jacob Gorender, "As novas tendências na obra de Jorge Amado" in *Novos Rumos* (Rio de Janeiro, jul-Aug 1961, p. 3); Graciliano Ramos, "Suor" in *Linhas Tortas* (São Paulo: Martins, 1961); Nelson Weneck Sodré, *Memórias um escritor* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970); Antônia Cândido, "Brigada Ligeira" in *Poesia, Documento e História* (São Paulo: Martins, 1945); Florestan Fernandes, "O romance social no Brasil", *Folha da Manhã* (São Paulo, Jul 23, 1944) entre outros.

3) Para uma lista dos prêmios ganhos por Amado, ver Paulo Tavares, *O Baiano Jorge Amado e sua obra* (São Paulo: Record, 1980).

4) Para a divisão da carreira literária de Amado em fases diferentes, ver Alvaro Cardoso Gomes, *Jorge Amado* (São Paulo: Abril Educação, 1981); Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado: Política e literatura* (Rio de Janeiro: Campus, 1979); Jon Stephen Vincent, *Jorge Amado: Politics and the Novel* (The University of New Mexico, 1970); Sérgio Millet, *Diário Crítico* (São Paulo: Martins, 1947, `950, 1953);

5) Ver, por exemplo, Walnice Galvão, *Ensaio de Opinião*, op. cit.

6) Independentemente da armadilha da falácia intercional, Amado como escritor e indivíduo apontou várias vezes o processo revolucionário de sua carreira política e literária, afirmando sempre haver sido coerente com seus compromissos. Em 1975, Amado afirma: "Minha obra possui unidade fundamental do primeiro ao último livro... a favor do futuro contra o passado; a favor do socialismo contra as sociedades feudal e capitalista." Interview – "Jorge Amado:

Escritor Fiel à Vida de um Povo” in *Seleção de Leitura e Informação I*, (São Paulo: 1975, p. 365).

7)No que se refere ao Prolet-kult, arte e literatura, consulte-se Leonard Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union* (New York: Random House, 1959); Jolm S. Reshetar Jr., *A Concise History of the Communist Party of the Soviet Union* (New York: Praeger, 1969); Vladimir I. Lenin, *Selected Works – One Volume Edition* (New York: International, 1971); Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960); Stefan Moravski, *Il Marxismo e l'estetica* (Roma: Riuniti, 1973); and Michael Gold, *A Literary Anthology*, edited by Michael Folsom (New York: International, 1972).

8)Para a questão de influência em Jorge Amado, consulte-se Alfredo Wagner de Almeida, *Jorge Amado: Política e literatura*, op. cit. P. 64; see also Doris Turner's attempt to parallel the relationship between Amado's *Suor* and Michael Gold's *Jews Without Money*, in her dissertation *The Poor and Social Symbolism: An Examination of Three Novels of Jorge Amado* (Saint Louis University, 1967); and Miecio Tati, *Jorge Amado: Vida e Obra* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1961).

9)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P. 17.

10)Para um levantamento do desenvolvimento do termo “romantismo revolucionário” e sua desdobradura em “realismo socialista”, consulte-se see George Aczel et al., “Of Socialist Realism” in *Radical Perspectives in the Arts*, edited by Lee Baxandall (Baltimore and Middlesex: Penguin, 1973).

11)Maxim Gorky, *Culture and People* (New York: International, 1939: 187-188).

12)Citado por Maynard Solomon (ed.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Detroit: Wayne State University Press, 1979): 239.

13) Citado por Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, op. cit., p. 241'.

14)Para detalhes sobre Zhdanov e a questão das descrições de temas sexuais na literatura, consulte-se Solomon (ed.), *Marxism and Art*, op cit., pp. 236-240.

15)Jorge Amado, *Cacau*, 28th ed (São Paulo: Martins, 1971) epigraph.

16)Maxim Gorky, *On Literature* (Seattle: University of Washington Press, 1973): 236.

17)Jorge Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor* (São Paulo: Martins, n.d): 97.

18)Ibid, p. 139. Para análise sobre a relação entre a criação de Amado e o folclore, consulte-se, entre outros, Nancy Tucker Baden, *Jorge Amado: Story Teller of Bahia* (Los Angeles: University of California Press, 1971); Mark Kruzan, *Jorge Amado e a Literatura de Cordel* (Salvador: Fundação Cultural, 1981) Russel Hamilton, “Afro Brazilian Cults in Jorge Amado's Novels”, *Hispania 50*: 242-252.

19)Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor*, op. cit. P139.

29)George J. Becker (Ed.), *Documents of Modern Literary Realism* (Pinceton, N.J.: Princeton University Press, 1963): 487; see also Jorge Amado, *O Partido Comunista e a liberdade de criação* (Rio de Janeiro: Horizonte, 1946): 17-22.

21)O modelo que Jorge Amado adotou em sua concepção de romance socialista realista, bem como do herói, parece-nos calcado principalmente em *Cimento* de Feodor Gladkov, onde o herói central passa por um processo educacional sistemático e termina com um “impulso para o futuro”, não se pode deixar de mencionar a influência de Fadeev, *A derrota*, publicado em português em 1932; *A torrente de fogo* de Serafinovitch, publicado em português em 1931; os romances proletários de B. Traven e os escritos de Michael Gold.

22)Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor*, op. cit. P. 169.

23)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P.28.

24)Becker (ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, op. cit. p. 487.

25)Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union*, op. cit. p. 189, 528.

26)Gold, *A literary Anthology*, op. cit. and contrast Gold's overall statements and his alliance to Trotsky on p. 62, 194, 203 and 255.

27)Frederic Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971): p. 161-164.

28)Solomon (ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 246.

29)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P.19; consulte-se também para uma conexão clara entre Amado e as teorias de literatura e linha partidária de Stalin/Zhdanov; Jorge Amado, *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, op. cit.; Jorge Amado, “Saudação: 40º Aniversário da Revolução de Outubro de 1917”, *Voz Operária* (Nov. 1957), aonde Amado afirma: “eu sou apenas um comunista, contador de estórias”; e Delcídio Jurandir, “Conflitos e personagens no romance”, *Imprensa Popular* (Rio de Janeiro, Sep. 9, 1954; para denúncias de panfletismo em Amado, neste período, consulte-se Sergio Millet, *Diário Crítico 4* (São Paulo: Martins, 1947): 109, 143-150, 190; Otto Maria Carpeaux, “Literatura mal acabada”, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, Oct. 27, 1962): 9.

30)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P. 22.

31)Ibid.

32)Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union*, op. cit. p. 529-537.

33) In 1954, Amado participou, na União Soviética, do Segundo Congresso de Escritores Soviéticos e, de volta ao Brasil, escreveu um artigo intitulado “O II Congresso de Escritores Soviéticos”, *Problema 71* (no.-dez. 1955): 105-125. Amado fez um sumário de todos os debates ocorridos durante o congresso e afirmou: “O caráter mais amplo da composição de

delegados, que representavam todas as nuances existentes na literatura soviética... encontravam-se Tvardovsky... socialistas realistas, e o poeta Boris Pasternak, tantas vezes criticado por tendências formalistas, um e outro indiscutivelmente grandes poetas (p.108).

34)Citado por Ovcharenko, *Socialist Realism and Modern Literary Process* (Moscow: Progress, 1978): 63.

35)N. S. Khrushchov, *Report of the Central Committee of the Communist Party in the Soviet Union to the 20th Party Congress* (Moscow: Foreign Languages, 1956): 138-141.

36)Ibid, p. 141.

37)Ibid, p. 121.

38)N.S. Khrushchov, *An Account to the Party and People: Report of the CCCPSU to the 22nd Congress of the Party* (Moscow:Foreign Languages, 1961): 98-101.

39)Ibid, p. 95-97; see also H. Carrere d'Encausse et al., *Le vingtième Congrès: Mythe et réalités de l'Europe de L'est en 1956* (Paris: Institute d'Études Slaves, 1977); 33-37.

40)Leonid Brezhnev, *23rd Congress of the CPSU* (Moscow: Novosti Press, 1966): 144; see also Northon T. Dodge (ed.), *Analysis of the USSR's 24th Party Congress* (Mechanics Ville: Cremona, 1971): 9-11.

41)Khrushchov, *Report of the Central Committee*, op. cit. p.141-144; consulte-se também carta de Amado para João Batista de Lima e Silva, publicada em "Saudação"op. cit., na qual Amado afirma que todas as discussões sobre o problema da literatura e a reavaliação do culto à personalidade devem ser abertas a todas as correntes "sem limitação de qualquer espécie". É importante ressaltar que este documento foi publicado após o Congresso dos Escritores e segue, em linhas gerais, as diretrizes de Khrushchev. (A carta é reproduzida em Berno de Almeida, p.236). Sobre a presença de Amado em Moscou, durante o segundo congresso dos escritores, e sobre a participação de escritores, recém-recuperados, tais como Boris Pasternak e Michail Bakhtin, veja-se a revista *Literaturnaya Gazeyta* (dez. 1954, p.4). Muito provavelmente, Amado já conhecia os trabalhos de Bakhtin (muito admirado e elogiado por Gorky), mas se não o houvera ainda conhecido, não há dúvida de que esses dois meses de efervescentes e intelectuais propiciaram-lhe o encontro com Bakhtin adentrando em suas ideias sobre folclore e carnavalização. The letter is reprinted in Alfredo Wagner Berno de Almeida, Jorge Amado: *Política e literatura*, op. cit. p. 236.

42)Para alguns comentários sobre a obra de Bakhtin e as novas linhas sobre o processo criativo, consulte-se Solomon (ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 292-295; and the great promoter of Bakhtin's ideas and books in the US Michael Hoquist, "Introduction" to the *Dialogic Imagination* by M. M. Bakhtin (Austin: University of Texas Press, 1981), p. XV-XXXIV.

43)Citado por Solomon (ed.), *Marxism and Form*, op. cit. p. 295.

44)Maxim Gorky, "Art and Myth" in op. cit. p. 343-244.

45)Ibid p. 292-300.

46)Vale registrar que Gorky foi sentenciado por traição em 1938 e que muitos acreditam sua morte ter sido provocada artificialmente por medicos.; veja-se Gorky, *Culture and People*, op. cit. p. 224.

47)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p. 28.

48)Ibid, o. 28.

49)Ibid, p. 29; also Almeida, op. cit. 253.

50)Gomes, op. cit. p. 29 and Almeida, op. cit. 253.

51)Khrushchov, *Report of the Central Committee*, op. cit. p. 121-141.

52)Citado por d'Encausse et al. op. cit. p. 33.

53)Veja-se d'Encausse, op. cit. p. 33-43; Khrushchov, *Report to the Central Committee*, op. cit. 12-22 and 115-125.

54)Citado por Solomon (ed.), *Marxism and Form*, op. cit. p 244

55) Ovcharenko, *Socialist Realism and the Modern Literary Process*, op. cit., p. 51.

56)Ibid, p. 52.

57) Ibid, p. 57.

58)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p. 30.

59)Ibid, p. 62.

60)Solomon (Ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 300.

61)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p.29.

62)Ibid, p. 33.

63)Ibid, p. 34; also Almeida, op. cit. p. 266; e Amado, "Literatura, romance e politica como resultados sociais", *Pan* (Buenos Aires, Mar 11, 1936).

64)Oncharenko, op. cit. p. 61 dedicado ao realismo socialista

65) Ibid, p. 75.

66)Ibid, 9 82.

67)Gomes, Jorge Amado, op. cit. p. 118; see also Almeida, op. cit., que afirma não encontrar uma linha coerente na produção de Amado, principalmente por causa da fase de realism socialista entre 1945 e 1958; e Jon Vincent, *Jorge Amado: Politics and the Novel*, op. cit. que vê uma tendência anárquica na produção de Amado pós-1958, bem maior do que s mudanças de procedimento artístico-literárias contidas no 20º Congresso.

68)Para as ideias de Lunacharsky e sua importância para o entendimento do period não Stalinista de Amado, consulte-se Anatoly Lunacharsky, *On Literature and Art* (Moscow: Progress, 1965).

69)Para a recepção de Amado na União Soviética, consulte-se I. A. Tertrian *Zhorzhi Amadu* (Moskva: Khniga, 1965) que traz um estudo sobre a importância do folclore nos romances de Amado; um panorama dos livros de Amado em russo até a data de publicação deste livro; especialmente uma bibliografia de livros e artigos escritos acerca de Amado em língua russa.

Communist Party Policies and the Question of Realism in Jorge Amado (*)

(*) This research was sponsored by the Donald Sisters Foundation of Indiana University at Bloomington in 1983 to be presented as a paper at Modern Language Association Conference, and later translated and published in a small book format by Casa de Palavras (1988) in Salvador, Bahia, coordinated by Claudius Portugal. Without the full help of the Main Library of Indiana University which brought books and articles from distant and disperse sources through the US inter-library loan system the present study would not have become feasible.

The critical reception of Jorge Amado has been rich in controversies. From 1934 to 1958, Amado was accused of propaganda and pamphleteering by most non-Marxist literary critics (1), while being praised by those on the left as a realist (2), being awarded the Stalin International Prize in 1951). After 1958 publication of *Gabriela Clove and Cinnamon*, the non-Marxists discovered the author's literary qualities emphasizing his creativity and lyricism while Western Marxist critics began to denounce him as revisionist, a compromiser with the capitalist bourgeoisie, and a "second rate" pornographer depicting a decadent view of reality, harmful for the development and education of the reader.

Amado's literary trajectory has accordingly been divided into rather arbitrary segments: the non-Marxist critics see two distinct phases in Amado's literary output, i.e., a) from 1930-1958, a pamphleterian and style-poor writer, granting some exception to the novel *Terras do Sem Fim*, and b) from 1958 to the end of his life as a novelist of unstable creativity, but recognized as a member of the Brazilian Academy of Letters, and winner of several prizes in Brazil and elsewhere, especial emphasis given to the World Latinity Prize granted by the French Academy of Letters and the Sofia Literary Prize (3). Brazilian left-wing criticism tends to divide Amado's work into three phases, i.e., during the 1930's he is perceived as a proletarian realist; during the period of 1940's till 1958 he is accepted as a socialist and/or critical realist novelist; and the post-1958 Amado is interpreted as a commercial, bourgeois writer, more concerned with writing best-selling novels which portray exotic stereotyped of the Brazilian working class (4). As a common denominator, some non-left-wing critics have also classified Amado's literary portrayal of the Bahian working class as exotic and stereotypical, but also condemned him further for having a best-seller in Brazil and overseas (5).

The aim of this chapter is to challenge both critical trends by studying the literary development of Amado in the relation to his political commitment as a writer and as an individual. A coherent ideological and hermeneutical background runs through Amado's literary production; namely, a permanent thread derived from the literary guidelines and foundations established by the Soviet Union Communist Party (6). When examined under the light of the Party, Amado's work could be really divided into four ideologically proposed literary content, i.e., a) the Trotskyite so-called prolet-kult literature which could embrace *Pais do Carnaval*, *Cacau*, *Suor* and *Jubiabá*; b) the first phase Gorkian type of socialist realism, best exemplified by *Terras dos Sem Fim*, if taken independently from its sequel, as most of the critics have chosen to do; c) the Zhdanovian type of theoretical socialist realism, illustrated by *São Jorge dos Ilheus* and *Terras do Sem Fim*, is the two novel are understood as a whole body of work, including also *Seara Vermelha* and *Subterraneos da Liberdade* trilogy; and d) the modified Gorkian and Lunacharskian "folkloric" socialist realism, preferred by some critics in their aim to avoid using the pure Soviet term 'socialist' realism to the later works of Amado, starting with *Gabriela*, *Tenda dos milagres*, *Pastores da noite* and so on.

It is relevant to remark that despite these formal shifts adopted by Amado to follow the Party aesthetic and political guidelines, there are constant underlying features which remain constant throughout Amado's work. Some of these prevailing and culturally organic elements can be illustrated with his permanent interest in folklore; folk and African religious themes; his consistent borrowing from popular artistic forms, such as *literatura de cordel*; his always

declared preoccupation with mankind, especially defined in terms of lower classes; his choice to include in the novelistic plot portrayals of Soviet themes and Marxist leaders; and his either socio-political or satiric-humorist critique of the prevailing, hegemonic ruling class.

The possible understanding of Amado's literary production into the above categories results from a long study and close comparison of the formal stylistic and subject matter changes introduced by the author, along and following the ideological fluctuations and artistic reevaluations of the role of the artist within the Communist Party. Paradoxically, the party-line appears to underpin the ideological evolutionary unity of Amado's literary project. As Amado starts writing in 1928, Lenin's followers were trying to enforce his suggested but never fully imposed party-line literature; though the Russian formalist did not shine and Bakhtin himself had to be obfuscated. The late 1920's literary genre or movement embraced by Lenin's followers was centered around the concept of Prolet-kult, and the writing of Plekhanov and Trotsky dealing with proletarian art and proletarian culture (7).

The Prolet-kult actually lasted from 1920, during the split but coexistence with formalist art, until 1932, when the concept of party-line literature was finally imposed upon all forms of art and aesthetic value, silencing any form of opposition. Just at the moment that Amado is beginning her literary career, the proletarian art and culture movement advocated, from now on, by the Soviet intelligentsia, especially theorized by Plekhanov, had an enormous impact in the so-called sympathetic writer beyond the Soviet Union. In the United States, for instance, the most important fellow Communist to embrace and write critical proposals and lined for the artists was the writer Michael Gold. Amado certainly learned of all these new challenges directly through Party theoretical and literary news, not to mention his awareness of Gold's writings, translated by the Party and published in Brazil, with good reception as the case of *Jews without Money*, translated into Portuguese and published in 1932. Some readers and critics have even suggested that Gold influenced Amado's *Suor* (1932) and *Cacau* (1934); this influence would have derived not only from Gold's fiction but also from his theoretical writings on proletarian art which emphasized 'proletarian realism' (8), all topics widely translated and distributed in Portuguese. This is indeed a research possibility open in the aesthetic response of Amado's writings, initiated by Laura Johnson, an Indiana University student in an unpublished manuscript.

Gold's proletarian aesthetic writings were in full adherence to the demands of the 12th Congress of the Communist Party which called for "all power to the workers!" Amado, who later would become a close friend of Michael Gold, was in 1928 already a member of the "juventude comunista proletário-estudantil" [proletarian communist student youth] and most probably had already adopted the principles of proletarian realism which, even if in a disorganized manner, is present in *País do Carnaval* and *Suor*.

In 1932, the Prolet-kult was dissolved by a decision of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union. The organizing committee of the First National Congress of Soviet Writers was set up at the same time, and proceeded to review the work done up to that time in the arts and art theory. Initially, Gorky and Fadeiev coined the term "revolutionary romanticism" to be applied to the newly defined aesthetic platform (10), but this idea was replaced by what Gorky conceived as socialist realism. In an article published in 1933 dealing with Soviet

intellectuals in which he develops the prototype of the positively great revolutionary hero, Gorky clarifies:

That is romanticism, you say? Scarcely, comrades. I think that is *socialist realism*, the realism

of people who are changing and refashioning the world. The realistic metaphor that is

based upon socialist experience (11).

Stalin himself did not write any literary criticism, but the watchword of Zhdanov's address at the writers' congress in 1934 on socialist realism was in full agreement with Stalin's idea that "writers are the engineers of human soul" (12). Gorky's usage of the term reality in the passage:

Socialist realism, which is the fundamental method of Soviet literature and letters, requires to present reality in its revolutionary course of development, in a true and historically concrete manner (13).

Was interpreted by Zhdanov as "objective reality". The positive hero should foresee the future right now, at the moment he is acting. Socialist realism was transformed into political, legal requirement with the new constitution of 1936. That year, Zhdanov wrote an article for *Pravda* in which he argued that sexual description should be abolished from Soviet literature; this article motivated also the de-sexualization of literary characters, a characteristic that prevailed during the whole period of Stalin's influence (14).

A good examination of Michael Gold's theoretical writings and Amado's novels demonstrates that both writers reflected these Stalinistic artistic postulations. Amado had published *Cacau* (1933) and *Suor* (1934), both formalistically and in term of subject matter following the Prolet-kult principles. As Amado himself ponders in the epigraph of *Cacau*:

Temtei contar neste livro, com um mínimo de literatura pra um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadore fazendas de cacau da Bahia.

Será meu romance proletário? (15)

(I have tried to narrate in this book, using a minimum of literature and a maximum of honesty, the life of workers in the cacao plantations of Bahia.

Shall this become my proletarian novel?)

A close reading of Amado's novels in the light of the communist party guidelines seems to indicate that his books *País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* (1935) and *M.ar morto* (1936) reflect the intellectual atmosphere in the Soviet Union, i.e., the declining adherence to the Prolet-kult of Plekhanov, Trotsky and the young Gorky, and the emergence of what the more

mature Gorky defended as socialist realism. It is important to point out that Gorky defended the mixture of romanticism and realism as early as 1928; and that he postulated that myth and folklore should always be mixed with the portrayal of the positive proletarian and later socialist realist literature. As Gorky had previously asserted:

It should be noted that pessimism is quite alien to folklore, though the creators of folklore lived arduous and tormented lives, since their slave labour was rendered meaningless by the exploiters, and their private lives were defenseless and at the mercy of arbitrariness. Nevertheless, the collective seemed to have been conscious of its immortality and confident of its final victory over all hostile forces (16).

Amado's writings dated from this phase (as well as *Gabriela* and the novels thereafter) follow Gorky's assumptions and aesthetic propositions.

Folklore is in the center of *O País do Carnaval*, for instance, where the alienated Paulo Rigger states:

Eu não tenho o sentido de Pátria. Só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu. --Final, talvez este povo esteja com a razão. No carnaval talvez esteja tudo (17). (I don't have a patriotic sense. I have felt to be a Brazilian twice. First, during Carnaval feast, when I danced samba in the street. Secondly, when I beat Julie, right after she had betrayed me. --After all, perhaps this people are right. Perhaps all resumes to Carnaval).

In *Cacau*, Amado uses another source for his faithfulness to Gorky's demand of a union between folklore, and the positive collective hero, the form of folk literature known in Brazil as *cordel*. João Grilo (character from roman-à-clef) appears as a story-teller who recites and immortalizes maxims and *macumba* songs. (18) Amado also introduces myth through the use of syncretism combining African and Christian religions:

As mulheres dos trabalhadores rezavam também, orações esquisitas, semicatólicas e

semifetichistas: “Santa Bárbara livrai-nos de trovoadas, pestes e mordeduras de cobras... (19)

(The workers’ wives also had their prayers, exquisite orations, semicatholic and

semifetichists: “Saint Barbara, protect us from thunders, pests and snake biting.).

The formal structure of the novels, each with a positively conceived and revolutionary hero, showing a clear view of the objectives of the socialist future (20), also points to Gorky’s ideas, especially to revolutionary romanticism. With exception of Paulo Rigger, whose political education reached only and certain doubts by the end of the novel, the other characters all point positively toward the future (21). In *Cacau*, the first person character-narrator José Cordeiro gives up the possibility of marrying the daughter of the land owner, just to fulfill his revolutionary mission:

No outro dia me despedi dos camaradas....

Eu partia para a luta de coração limpo e feliz. (22)

(The following day, I told good-bye to my comrades...

I was parting for the struggle with a happy and peaceful heart).

In *Suor*, Linda, after Álvaro’s death, goes on proudly to fulfill her mission, carrying a bunch of pamphlets under her arm; in *Jubiabá*, Baldo acquires a new perspective of the world, his eyes turned toward the future; and in *Capitães de areia* (1936), Pedro Bala, after becoming an adult and worker, turns into a proletarian militant and activist persecuted by the police.

After the publication of these party-obeying novels, Stalin’s 1936 constitution reached and influenced Amado’s writings to come. As the writer stated in an interview: “I was a man who had lived Stalinism; a man who had suffered with Stalinism”. (23) Stalin and Zhdanov wanted even more clearly committed literature, one not simply ‘as’ objective reality, but also depicting ‘actuality’ in its revolutionary development. (24) Further, they wanted the new literary output to show the epic dimension of class struggle. The aesthetic requirements and attitudes required after 1936 and especially in the 1940’s has been described as “intellectual assault”. (25) Michael Gold rewrites himself, and condemns his previous views of Trostkii and proletarian art. (26) Georg Lukacs, to fulfill Stalin’s and Zhdanov’s principles, and to remain in the frame of Marxist aesthetics, has to criticize his previous views, go along with the party rejection of his seminal work *History and Class Consciousness* (1923); and in the late 30’s and 40’s, he has assimilated the official socialist realism platform . (27)

Amado reshaped his literary production under the new views of the Soviet communist party and Zhdanov’s redefined socialist realism. *Terras do Sem Fim* (1943), if taken in isolation, is not typical of this phase; however, a deeper analysis of this novel in the conceptual whole embracing its sequel *São Jorge dos Ilhéus* (1944) will make matter clearer. The writing time span of *Terras dos Sem Fim*, between 1941-1942 coincides with the writing of his Stalinist Carlos Prestes story which clearly demonstrates Amado’s awareness of Stalin’s and Zhdanov’s

theory, including their requirement of epic dimension: Firstly, the account of primitive capitalism of the plantation, and the bloody accumulation of wealth is described; then its decay has naturally to follow, in order to show the development and downfall of capitalism.

In the end of the long with epic dimension story, after the characters of *Terras do Sem Fim* have been punished, including the dreamer Antonio Victor (killed by the police); and just as Carlos Zude is ready to give his beautiful wife everything she would desire, Julieta meets the idealist mechanic worker Joaquim, described as calm, serious, decided and full of hope in the future world of communism. Love and a new perspective on life lead Julieta to tell her millionaire husband that she renounces everything, to pursue her own life and freedom. João Cordeiros and Linda were characters developed with similar attributes.

In *Terras do Sem Fim* itself there are other indications of Stalinist morality: prostitution depicted as a by-product typically present in capitalism; the constant remembrance of “star” showing that the future is coming and the sub plot involving Ester, Horácio and Virgílio. If one remembers that Stalin and Zhdanov considered Tolstoy’s morality as the ideal to be followed by Soviet writers; (28) and if we keep in mind the plot of Tolstoy’s *Anna Karenina*: Anna married to a dull husband, mother of a child, and having an affair with Vronsky (although no overtly sexual description of their affair is shown), for which (in accordance with Tolstoy’s novelistic treatment) Anna is condemned to death. Under this light, we can understand Amado’s treatment of the triangle of Ester, her killer husband Horácio and her pretty lover Virgílio which all appears to fulfill the basic moralistic socialist realist demands. And that Amado probably had Stalin and Anna Karenina specifically in mind as his role model in his aesthetic pursuit to resolve the “unhealthy” affair. None of the other books by Amado written between 1943 and 1958 contradicts the Stalinist model. Amado explains, following the advice of the communist party in his writings with the following statement:

In 1941, talking to some people, members of the Party, I decided to write a book on [Luis Carlos] Prestes, already having in mind a campaign to be launched in favor of amnesty. (29)

Similarly, when after writing *São Jorge dos Ilhéus*, Amado moved to São Paulo, he was following guidelines and demands of the communist party. As he clarifies:

At this point, I went to São Paulo, I spent one year in São Paulo. I accepted to relocate because the Party had decided that I should live there. I was then nominated director of the Party newspaper *Hoje*, along with Caio Prado [Junior] and Clovis Graciano. (30)

In this political scenario, Amado also would change his view to follow Party-line concepts. Referring to his nomination as a candidate for Brazilian congress representing the State of São Paulo, Amado said: "I did not want to become a candidate, I did accept it just to follow the Party decision and I ended up being elected". (31) Amado's attitude cannot be fully understood if one does not consider that in the 18th Congress of the Communist Party, Stalin and Zhdanov came out heavily against writers who want just to write, becoming philosophers and not men of revolutionary action. (32) Such philosophers would lose their posts in the Central Committee. Amado, Ehrenburg and others obeyed the party-line, and Amado was awarded the Stalin International Prize for Literature in 1951, in recognition for his direct political engagement.

The Soviet Communist Party would undergo new changes during Amado's life. Death took the two top aesthetic theory officials: in 1948 Zhdanov and in 1953 Stalin. As early as 1954 significant changes took place inside the Party, especially after the downfall of Beria. These changes would cover all areas of interest and happened progressively; although it was not until the 20th Congress that the new tendencies became publically known, as Stanilism and the cult of personality were criticized and condemned. (33)

After Stalin's death and with the rising influence of Khrushchev, Lenin is fully reborn. Day after day, Stalinism suffered another ideological defeat; Zhdanovism underwent severe criticism and intellectuals from the past such as Anatoly Lunacharsky, Maxim Gorky and Michael Bakhtin surfaced as new models for aesthetics in literature and the arts. Between 1953 and the 20th Congress in 1956 it was clear that a new literary policy would be established. Ralph Fox's *The Novel and the People* was published in 1954, and Scherbina's articles published after Stalin's death suggested a redefinition of literary concepts (they were published in a book format in 1959). The debate over socialist realism was so intense that the prestigious Soviet critic Zoltan Gera wrote in 1957:

Some scholars would like the plain, clean and polished socialist realism until it loses

its characteristic properties and merges as a whole with other artistic methods.
(34)

In every speech delivered by Khrushchev the names of Lenin, Gorky and Lunacharsky were mentioned and in his address to the 20th Congress, Khrushchev outlined his personal view on the matter:

Lenin taught us that at different periods different aspects of Marxism come to the foreground... Art and literature in our country can and should take first place in the world not only for wealth of content, but also for artistic power and execution.

We cannot reconcile ourselves to pallid works bearing the stamp of haste...

Mediocrity

and insincerity are often not given sufficient rebuff, and this is detrimental to the

development of art and the artistic education of the people. (35)

Referring to the necessity of party-line literature, Khrushchev rejects artificial praise of the Regime and adds:

The Party has combated and will combat untruthful depiction of the Soviet reality, both attempts to yarnish it and attempts to scoff at and discredit what has been won by the Soviet people. Creative work in literature and art must be permeated with the spirit of struggle for communism. (36)

Commenting on mistakes made in the previous decades in all areas of Party influence, Khrushchev

Asserts:

The central committee has urged Party organizations to develop criticism and self-criticism in every way, to review the work done with a critical eye, resolutely to combat self-delusion, boasting and conceit. (37)

These basic premises are repeated by Khrushchev in the 22nd Congress, re-emphasizing both freedom and commitment to Party, nation and culture. (38) The proper method is socialist realism, but this method lies in its faithful depiction of what is most important and decisive to life, beauty and form, as well as content, should be carefully executed; and man, the new man, should be the center of concern of the arts and literature. (39)

This new approach to the concept of literature and the arts, providing more room and freedom to the writers in their choice of form and subject matter, would remain the same during the Brezhnev's term. As a matter of fact, in the 23rd Congress, right after Khrushchev, Brezhnev made it clear:

Soviet art and literature are profoundly optimistic in spirit. They have the ability of perceiving the new and the progressive trends in our life, and of brightly depicting the beauty of the world we live in and the grandeur of the aims and ideals of the men of the new society. Yet, this does not mean that the writers should write only about the good.

As you know, we have shortcomings, and their criticism in works of art is useful and

necessary, for it helps the Soviet people to overcome them. (40)

With the downfall of Stalinism, Amado ceases his intensive militant work, for the Communist Party in 1956 to devote more time to his writing. In July of 1954, already under the influence of Khrushchev, Amado had been invited to Moscow as a special guest participant in the 2nd Soviet Writers Congress and he remained there for almost two months, learning more about life under Stalin. In the years of '55, '56 and '57 Amado made several more trips to Europe. During all these trips, and specially during his stay in Moscow, Amado participated in several debates on socialist realism, the new ideas of self-criticism and the new emphasis of the communist party on literary creativity. (41)

Another important rehabilitation of the Soviet intellectuals was that of Mikhail Bakhtin who was well read in the 20's and 30's but had been purged by the Zhdanov/Stalin power. In 1956, Bakhtin published articles in literary magazines and in 1957 he was appointed to a post at the University of Saransk, and the book *Rabelais and his World* which had been finished in 1940 came to the foreground of discussion until it was published in 1963. (42)

A few words on Bakhtin are important because he was closely associated with Maxim Gorky in their concept and hermeneutical interpretation of folklore. Taking *Rabelais* his text, Bakhtin reveals how common people kept alive in their oral literature, folk traditions, festivals and carnivals attitudes in opposition to the official, ruling class, hierarchical, spiritual, disembodied view of man. Their glorification of the body image inverts the official doctrine, making the "lower" processes of man's supposedly animal functioning reappear as the real of freedom, the path to paradise, the road to social regeneration and revolution. As Bakhtin understands it, the liberation of the body is accompanied by laughter as at the medieval feast, and this laughter is a temporary stage to the sphere of utopian freedom. Laughter and freedom are indissolubly linked in Bakhtin's interpretation:

Laughter... overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitation. Its idiom is never used by violence and authority. Laughter is the social consciousness of all people and signifies the defeat of power, of earthly kings, of the earthly upper classes, of all that oppresses and restricts. (45)

As constantly stressed in Gorky, myth and traditional folklore are used to build a new model of our world that contrasts with the conventional hierarchies precisely because it has its common roots in folklore. (44) For Bakhtin, "the festive folk laughter presents an element of victory not only over supernatural awe, over the sacred, over death; it also means the defeat of power of earthly kings of the earthly upper class, of all that oppresses; condition and ideological strata that Bakhtin will repeat in several of his writings.

Amado had translated Vsevolod Ivanov in 1940, and had certainly been closely familiar with the writings of his friend Maxim Gorky, and certainly with Bakhtin's discussion on art and form; however under the Stalinist party-line these ideas were not popular. (46) At the second Soviet Writers Congress in 1954, Amado learned of the new liberation. Later on, Amado would write:

I learned of everything in 1954, right after Stalin's death. In one of my trips to the Soviet Union, I really learn of everything... it was the beginning of the "thaw" in the Soviet Union. [Ilya] Ehrenbur had just written his book *The Thaw*... (47)

Questioned about the quality of changes in his post-20th Congress novels, Amado claims that there is no rupture in his word, that there is rather an evolution: "you evolve, keep evolving, keeping improving your literary experience, your human experience". (48) Amado's statement reflects Khrushchev's assertion that Soviet writers should not stagnate but rather progress, increasing their creativity in both form and content portrayal. Again echoing Khrushchev, Amado criticizes some of his writing from the Stalin period. Justifying why he does not reread *O Mundo da Paz*, Amado recalls the final statement of a judge concerning the book:

His [the judge] sentence was "this is not a subversive book. It is a sectarian book."

Absolutely perfect. The sentence represented the pure expression of truth, it was not

a subversive book; it was a sectarian publication. (49)

Concerning the development and style or content changes in his post-20th Congress, Amado adds and agrees that there is indeed a substantial shift; however, he adds:

Before [i.e., during Stalin era] I would search for a hero, a leader, a political commander.

Nowadays, I believe less and less in this kind of characters, I am now much closer to

real people, closer to the people living under misery, closer to those who are exploited

and oppressed. (50)

As Khrushchev had stated, the writer must not produce works of "mediocrity" and "insincerity"; he must base himself in the accurate portrayal of the people and their national life and culture; therefore, self-criticism is clearly welcome. (51) *Gabriela, Cravo e Canela, Pastores da Noite, Tenda dos Milagres, Os Velho Marinheiros*, etc, they all need to be examined taking the development of the post-10th Congress of the Soviet Communist Party and taking the delivered aesthetic and political platform into consideration. These novels might never have been written with that kind of style, plot, atmosphere, and character physiognomy by Amado if the post-1953 Stalin death had been treated differently. In particular, Amado's literary production needs to be

reevaluated in the light of Evtuchenko's statement for the occasion of the 5th Congress of Soviet Writers. According to Evtuchenko:

We are the children [the offspring itself] of the 5th Congress which had condemned the cult of personality... We are just surfacing from a difficult past, we are morally reborn and ready, each one of us in a new front, to work and make sure that the errors from the past will never be repeated and, at the same time, to make sure that the great conquest of our revolution... will not be destroyed by demagoguery. (52)

Finally, another aspect of the post-20th Congress new literary outcome of Amado the critics have not fully understood in his attention e dedication to folklore, to the Bahia Yoruba-derived *candomblé*, and his apparently excessive usage of humor and caricature. These shifts have been cited as evidence of lack of seriousness. Nevertheless, in the writings of the 20th, 21st, 22nd and 23rd Congress of the Soviet Communist Party, one can trace an overt campaign to erase Stalin period understanding of aesthetic values, constantly redirect emphasis to Lenin's artistically more relaxed proposals. (53) In this new post-Stalin literary criticism evaluation, especially that of socialist realism, one perceives the constant deletion of Zhdanovism, along with an effort to rehabilitate Lunacharsky, Gorky and Michail Bakhtin's aesthetic perception. If Amado is indeed following this political revisionism in going back to Lenin, he is also turning to used literature and art characteristics and model as defended by Bakhtin, Lunacharsky and Gorky.

A closer look at the "Batizado de Felicio" in *Pastolres da Noite*, in which Yoruba gods and humans interact, converse, and even co-exist in a single body, with all the references to the once-more-available and praised text of Gorky on art and myth could help the reader to understand the "renovated" Amado. As Gorky writes:

In the imagination of primitive men, a god was not an abstract conception or a fantantic being, but a perfectly real figure equipped with some implement of labour, skilled in one trade or another, and man's instructor and fellow-worker...

Any myth is a piece of imagining. Imagining means abstracting the fundamental idea underlying the sum of a given reality, and embodying it in an image that gives

us realism. (54)

This is certainly not the same concept of socialist realism one had found in Zhdanov. Gorky adds that the amplification of this realism and its association with living folklore and reality take us to what he called revolutionary romanticism or his own definition of socialist realism. Reviewing Gorky's concept, Ovcharenko understands that Gorky did not mean to fashion a straight jacket for reality:

I maintain that "the forms of life itself" are most fruitful and endlessly diverse. Some theorists of socialist realism are making a big mistake in giving a straightforward answer to this question instead of stressing the complexity of the question itself and the difficulties of its resolution. (55)

Ovcharenko holds that Gorky, Bakhtin and Lunacharsky "never shared Georg Lukacs's view of realism as a mechanical "imitation of reality" and he cites Lunacharsky as saying: "the revolution in bold. It loves novelty, it loves brightness and color." (56). For Ovcharenko, as for Khrushchev, socialist realism must be diverse and rich both in form and content; it should be realist and romantic as Gorky suggested, depicting the revolutionary man, but also the "exceedingly complex evolution of man in the world, a process that is more complicated and prolonged than one might suspect." (57)

Considering Bahtin's statement on the role of laughter as an expression of rebellion, it is relevant to read Amado's post-20th Congress opinion on humor and laughter, a topic he had not dealt with previously. Answering a book review published in the *Wall Street Journal* in 1977 which claimed that Amado's gift to make his country laugh is far superior than to agitate the people with political and economic problems, the novelist answered:

It may be with laughter that you can more easily shake the dominant structures. (58)

Amado considers humor and laughter to be powerful means of attacking the status quo and of exposing the ruling class and religion to the ridicule. He asserts, referring to the changes introduced to his novels after the Stalinist period:

Still talking about the changes [in style and content], I believe I have achieved a new [literary] element that I consider a powerful weapon: humor. Sometimes, it is

not easy for the writer to move away from the pamphlet, to abandon what the critics have denominated pamphletarian discourse. I believe I have gained humor

and this is more destructive, much more terrifying than any political pamphlet. (59)

If Amado's usage of folklore and national life is closely related to Gorky's early concept which had just been recuperated after Zhdanovism, the novelist's explanation for utilizing laughter and humor definitely echoed Bakhtin's appreciation on these questions. Bakhtin finds laughter and humor not only powerful weapons against the established ruling class, but also important bearers of "the people's unofficial truth". (59) In Bakhtin words:

Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years; fear of the sacred, of prohibitions, of the past; or power... laughter opened men's eyes on that which is new, on the future. (60)

The fundamental reevaluation of socialist realism after the 20th Congress influences the Amado of *Gabriela* and after, the party line contributing to the natural evolution of his work. Emphasizing that he will not let *O Mundo de Paz* be reedited because of its sectarian and obsolete character, Amado seems eager to clarify his standpoint:

I do not allow it to be published again, but I remain friend of the Soviet Union, friend of all socialist nations. (61) Nowadays, I am politician only as a writer. I have

not abandoned the front, I am engaged in politics through writing. Repeating I have not abandoned the front, I do politics as a writer, providing my opinion whenever it seems to me that it is necessary and useful. (62)

and looking into the future, Amado concludes: "All this horror, all the misery, all the infinite poverty, the oppression... all this will end one day" (63)

It is not surprising, therefore, that despite all severe criticism of the Brazilian left when dealing with the post-20th Congress novels, his reception remained steady and positive in the Soviet Union. From *Gabriela* to *Tereza Batista* and else, all Amado's novels have been translated and published in the Soviet Union and other socialist countries,[as they remain having a great reception and new editions post- Berlin Wall and Gorbashov]. It is also not surprising to find out that the post-20th Congress Amado has been considered a realist by Soviet critics. In 1957, V. Shcherbina placed Jorge Amado in a group of socialist realists which included Pablo Neruda, Gorky, Fadeiev and Brecht, among others.

Ovcharenko in his work *Socialist Realism and the Modern Literary Process* does not hesitate to embrace Amado's work as whole. (64) Discussing the effectiveness of socialist realist literature during that period, the critic maintains:

But the novels [*Prais and Glory* by the Polish writer Jaroslav Iwasziewicz,
Tobacco by
the Bulgarian Dimitri Dimov, *Prolom* by Branco Copic, *Wir sind nicht Staub im*
Wind and
Ole Bienkopp by the Germans Max Schulz and Erwin Strittmatter] cited above
were
such major events in the fraternal socialist countries, and so also have been
Jorge
Amado, *Gabriela*, *The Fish Can Sing* and *Atomic Station* by Halldov Laxness,
Pablo
Neruda's *Odas Elementales*, Sean O'Casey 's *Behind the Great Curtains...* (65)

Thus, concludes R. Samartin and Ovcharenko in *Pravda* (October 5, 1966), "expectation that socialist realism would explode from within failed and if in the literature of the socialist countries there have in fact appeared works oriented to the modernist aesthetics, not one of them has been really major event in the life of our contry." (66)

Most critics – non-Marxist and Marxist alike— divide Amado's works into two phases: before and after *Gabiela*. They admit that Amado is a socialist or critical realist in the first phase, but no longer after *Gabriela* with his new story-line and style. This analysis is not shared by party-line Soviet critics, who followed, understood and interpreted Amado's changes from political and overtly pamphletarian Stalinist-type realism to a more diverse form of socialist realism, one which would be closer to Gorky's, Lunacharsky and Bakhtin's ideas in Amado's choice of using a lot of folklore and popular culture in order to place emphasis on the proletariat's colorful life.

Sometimes it is claimed that Amado exaggerates these features to bring out laughter and humor, as Bakhtin had proposed, reaching a level of revolutionary dimension in which lower class life and folkloric narrative are more important than the lightly and satirically criticized upper class values. This is the case, for instance, of the contrast found in *Tenda dos Milagres* between Levenson and Mercedes with Pedro Arcanjo.

The common assertion divides Amado's works in chronologically different phases, both in form and content:

Initiated with a regionalist dimension and social denounce, Jorge Amado's works go through different phases, till it reached the present-day chronicle of customs.

Generally speaking, it is possible to divide his works into two phases: that which preceded *Gabriela, Cravo e Canela* and that which came after it. (67)

It has been, therefore, the aim of this chapter [previously a paper presented at the MLA Conference in 1983 and published in a small book format in 1988 by Casa de Palavra], by contrast, to defend and claim that there was an evolutionary (or involutory, as in the case of the Stalinist phase) unity in the work of Jorge Amado, both ideologically in terms of subject matter – the idealized depiction of lower-classes, their lives and folkloric dimension – and the sharp criticism and caricaturalization of the middle and upper classes and their values: religion, legal and political systems. The unity defended in this context is extended to Amado's literary method: realism, precisely the Soviet Union Communist Party type of realism, represented and nominated at different moments as proletarian, the Gorkyan-Lunacharskian type of realism, the Zhdanov-Stalinist socialist realism, and the post-20th Congress realism with its emphasis on the return to the concepts of Lenin, Gorky, Lunacharsky (68) and the “recuperated” Michail Bakhtin.

This post-1956 type of socialist realism (already outlined in the Second Writers' Congress) emphasized a more complex notion of reality and concept of realism in which elements of myth, folklore and laughter played a larger role, and was endorsed by Soviet critics of art, literature and aesthetics.

Briefly, we propose as conclusion that any analysis of Amado's literary output is bound to misunderstand Amado's work if it does not take into account the following observations: 1) the need to analyze the Soviet Communist Party fluctuation and changes of defining concepts as socialism realism and modernism; 2) the need of reexamination of the role and function of writers and artists for the spread of socialist ideas; 3) Amado's own shifts and self-criticism as reflection of the communist party policies. The lack of this understanding may also ultimately lead to misinterpretation and misevaluation of Amado's political career, and along with it the misreading of the meaning of socialist realism as coherently applied as a literary technique to Amado's novels, and as such received and embraced by many Soviet Marxist critics. (69).

Reference Notes

1)For the non-Marxist views and condemnation of Amado, see Walnice Nogueira Galvão, *Ensaio e Opinião* (Rio de Janeiro: Inúbia, 1975); Wilson Martins, “Marinheiros e sectários”, *O Estado de São Paulo, suplemento literário* (São Paulo, 26 Aug 1961, p.20, Tristão de Athaide, “Decadência na ficção”, (*Festa I*, 2^a fase, Jul 1934, p 4), Octavio de Faria, “Dois romancistas: Jorge Amado e Armando Fontes” *Boletim do Ariel*, (Rio de Janeiro, Oct. 1933); Assis Brasil, “Turismo decadente”, *O Globo* (Rio de Janeiro, Nov. 15, 1969, p. 9); Adonias Filho, “Romances da Bahia (II)”, *Diário de Notícias*, (Salvador, Jun 14,1942, p. 9); Alceu Amoroso Lima, “Gabriela

ou o crepúsculo dos coronéis”, *O Diário* (Belo Horizonte, Aug, 23, 1959, p. 7); Alfredo Bosi, *Histórica concisa da Literatura Brasileira* (São Paulo: Cultix, 1970, entre outros.

2) See for instance Roger Bastide “Sobre o romancista Jorge Amado” in *40 Anos de Literatura* (São Paulo: Martins 1972): 39-68; Jacob Gorender, “As novas tendências na obra de Jorge Amado” in *Novos Rumos* (Rio de Janeiro, jul-Aug 1961, p. 3); Graciliano Ramos, “*Suor*” in *Linhas Tortas* (São Paulo: Martins, 1961); Nelson Weneck Sodré, *Memórias um escritor* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970); Antônia Cândido, “Brigada Ligeira” in *Poesia, Documento e História* (São Paulo: Martins, 1945); Florestan Fernandes, “O romance social no Brasil”, *Folha da Manhã* (São Paulo, Jul23, 1944) entre outros.

3) For a list of prizes won by Jorge Amado, see Paulo Tavares, *O Baiano Jorge Amado e sua obra* (São Paulo: Record, 1980).

4) For division of Amado’s literary career into different phases, see Alvaro Cardoso Gomes, *Jorge Amado* (São Paulo: Abril Educação, 1981); Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado: Política e literatura* (Rio de Janeiro: Campus, 1979); Jon Stephen Vincent, *Jorge Amado: Politics and the Novel* (The University of New Mexico, 1970); Sérgio Millet, *Diário Crítico* (São Paulo: Martins, 1947, `950, 1953);

5) See for instance Walnice Galvão, *Ensaaios de Opinião*, op. cit.

6) Independently of the traps of the so-called “intentional fallacy”, Amado as a writer and individual has point out several times to the revolutionary process of his political and literary career, and has claimed being faithful to his commitments. In 1976, for instance, he said: “My work posses a fundamental unity, from the first to the last book... it favors the future against the past; it favors socialist against the feudal and capitalist societies” Interview – “Jorge Amado: Escritor Fiel à Vida de um Povo” in *Seleção de Leitura e Informação I*, (São Paulo: 1975, p. 365).

7) For the questions involving the Prolet-kult, art and literature, see Leonard Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union* (New York: Random House, 1959); Jolm S. Reshetar Jr., *A Concise History of the Communist Party of the Soviet Union* (New York: Praeger, 1969); Vladimir I. Lenin, *Selected Works – One Volume Edition* (New York: International, 1971); Leon Trostky, *Literature and Revolution* (Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1960); Stefan Moravski, *Il Marxismo e l’estetica* (Roma: Riuniti, 1973); and Michael Gold, *A Literary Anthology*, edited by Michael Folson (New York: International, 1972).

8) For question of influence on Jorge Amado, see Alfredo Wagner de Almeida, *Jorge Amado: Política e literatura*, op. cit. P. 64; see also Doris Turner’s attempt to parallel the relationship between Amado’s *Suor* and Michael Gold’s *Jews Without Money*, in her dissertation *The Poor and Social Symbolism: An Examination of Three Novels of Jorge Amado* (Saint Louis University, 1967); and Miecio Tati, *Jorge Amado: Vida e Obra* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1961).

9) Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P. 17.

10)For the history of the development of the term *revolutionary romanticism* leading to socialist realism, see George Aczel et al., "Of Socialist Realism" in *Radical Perspectives in the Arts*, edited by Lee Baxandall (Baltimore and Middlesex: Penguin, 1973).

11)Maxim Gorky, *Culture and People* (New York: International, 1939: 187-188.

12)Quoted from Maynard Solomon (ed.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Detroit: Wayne State University Press, 1979): 239.

13) Quoted from Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, op. cit., p. 241'.

14)For details on Zhdanov and the question of sexual description in literature, see Solomon (ed.), *Marxism and Art*, op cit., pp. 236-240.

15)Jorge Amado, *Cacau*, 28th ed (São Paulo: Martins, 1971) epigraph.

16)Maxim Gorky, *On Literature* (Seattle: University of Washington Press, 1973): 236.

17)Jorge Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor* (São Paulo: Martins, n.d): 97.

18)Ibid, p. 139. For discussion on Amado and folklore, see among others, Nancy Tucker Baden, *Jorge Amado: Story Teller of Bahia* (Los Angeles: University of California Press, 1971); Mark Kruzan, *Jorge Amado e a Literatura de Cordel* (Salvador: Fundação Cultural, 1981) Russel Hamilton, "Afro Brazilian Cults in Jorge Amado's Novels", *Hispania* 50: 242-252.

19)Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor*, op. cit. P139.

29)George J. Becker (Ed.), *Documents of Modern Literary Realism* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963): 487; see also Jorge Amado, *O Partido Comunista e a liberdade de criação* (Rio de Janeiro: Horizonte, 1946): 17-22.

21)The model to be followed by Amado in his conception of the socialist realist novel and here was primarily Feodor Gladkov's *Cement* in which the main hero goes through an educational process and finishes with a "thrust into the future"; also Fadeiev's *A Derrota* (in Portuguese, 1932); Serafinovich's *A Torrente de Ferro* (in Portuguese, 1931); Kurt Kleber's *Passagem de Terceira* (in Portuguese, 1930); Michael Gold's and B. Traven's proletarian novels and theoretical writings.

22)Amado, *O País do Carnaval, Cacau, Suor*, op. cit. P. 169.

23)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P.28.

24)Becker (ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, op. cit. p. 487.

25)Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union*, op. cit. p. 189, 528.

26)Gold, *A literary Anthology*, op. cit. and contrast Gold's overall statements and his alliance to Trotsky on p. 62, 194, 203 and 255.

27)Frederic Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971): p. 161-164.

28)Solomon (ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 246.

29)Gomes, Jorge Amado, op. cit. P.19; see also for a clear connection between Amado and the Stalinist-Zhdanovist theories of literature and party line; Jorge Amado, *O Partido Comunista e a liberdade de criação*, op. cit.; Jorge Amado, "Saudação: 40º Aniversário da Revolução de Outubro de 1917", *Voz Operária* (Nov. 1957), where Amado states: "I am just a story teller communist"; Delcídio Jurandir, "Conflitos e personagens no romance", *Imprensa Popular* (Rio de Janeiro, Sep. 9, 1954; and for denounce of Amado as a pamphletarian in this period, see Sergio Millet, *Diário Crítico 4* (São Paulo: Martins, 1947): 109, 143-150, 190; Otto Maria Carpeaux, "Literatura mal acabada", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, Oct. 27, 1962): 9.

30)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. P. 22.

31)Ibid.

32)Shapiro, *The Communist Party of the Soviet Union*, op. cit. p. 529-537.

33) In 1954, Amado participated in the Soviet Union of the 2nd Soviet Writers Congress, and back to Brazil he wrote an article, "O II Congresso dos Escritores Soviéticos", *Problema 71* (Nov-Dec 1955): 105-125. Amado made a summary of all debates of the congress through the following statement:

"The ample character in the composition of the delegates who represented all existing nuances of the Soviet literature... among them we found Tvardovsky... socialist realists, and even the poet Boris Pasternak, so many times criticized for his formalist tendencies; both though with no doubt great poets" p. 108.

34)Quoted from Ovcharenko, *Socialist Realism and Modern Literary Process* (Moscow: Progress, 1978): 63.

35)N. S. Khrushchov, *Report of the Central Committee of the Communist Party in the Soviet Union to the 20th Party Congress* (Moscow: Foreign Languages, 1956): 138-141.

36)Ibid, p. 141.

37)Ibid, p. 121.

38)N.S. Khrushchov, *An Account to the Party and People: Report of the CCCPSU to the 22nd Congress of the Party* (Moscow:Foreign Languages, 1961): 98-101.

39)Ibid, p. 95-97; see also H. Carrere d'Encausse et al., *Le vingtième Congrès: Mythe et réalités de l'Europe de L'est en 1956* (Paris: Institute d'Études Slaves, 1977); 33-37.

40)Leonid Brezhnev, *23rd Congress of the CPSU* (Moscow: Novosti Press, 1966): 144; see also Northon T. Dodge (ed.), *Analysis of the USSR's 24th Party Congress* (Mechanics Ville: Cremona, 1971): 9-11.

41)See Khrushchov, *Report of the Central Committee*, op. cit. p.141-144; see also Amado's letter to João Batista Lima e Silva, in "Saudação", op. cit., in which Amado states that all the discussions on the questions of literature and reevaluation of the cult of personality should be opened to all views "with no limitation of any kind"; a document published after the writers' congress and following Khrushchev's guidelines. The letter is reprinted in Alfredo Wagner Berno de Almeida, Jorge Amado: *Política e literatura*, op. cit. p. 236.

42)For some comments on Bakhtin in relationship to the new creative process, see Solomon (ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 292-295; and the great promoter of Bakhtin's ideas and books in the US Michael Hoquist, "Introduction" to the *Dialogic Imagination* by M. M. Bakhtin (Austin: University of Texas Press, 1981), p. XV-XXXIV.

43)Quoted from Solomon (ed.), *Marxism and Form*, op. cit. p. 295.

44)See Maxim Gorky, "Art and Myth" in op. cit. p. 343-244.

45)Ibid p. 292-300.

46)As a matter of fact, Gorky was trialed for treason in 1938, and many believed that his death was artificially hastened by physicians; see Gorky, *Culture and People*, op. cit. p. 224.

47)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p. 28.

48)Ibid, o. 28.

49)Ibid, p. 29; also Almeida, op. cit. 253.

50)Gomes, op. cit. p. 29 and Almeida, op. cit. 253.

51)Khrushchov, *Report of the Central Committee*, op. cit. p. 121-141.

52)Quoted from d'Encausse et al. op. cit. p. 33.

53)See d'Encausse, op. cit. p. 33-43; Khrushchov, *Report to the Central Committee*, op. cit. 12-22 and 115-125.

54)Quoted from Solomon (ed.), *Marxism and Form*, op. cit. p 244

55) Ovcharenko, *Socialism Realism and the Modern Literary Process*, op. cit., p. 51.

56)Ibid, p. 52.

57) Ibid, p. 57.

58)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p. 30.

59)Ibid, p. 62.

60)Solomon (Ed.) *Marxism and Art*, op. cit. p. 300.

61)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p.29.

62)Ibid, p. 33.

63)Ibid, p. 34; also Almeida, op. cit. p. 266; and Amado, "Literatura, romance e politica como resultados sociais", *Pan* (Buenos Aires, Mar 11, 1936).

64)Oncharenko, op. cit. p. 61 dedicated to socialist realism.

65) Ibid, p. 75.

66)Ibid, 9 82.

67)Gomes, *Jorge Amado*, op. cit. p. 118; see also Almeida, op. cit., an excellent account on Amado and politics though Almeida did not find a coherent thread in Amado, especially because of the so-called socialist realist phase; see furthermore, Jon Vincent, *Jorge Amado: Politics and the Novel*, op. cit. who might have seen more of anarchism than the guidelines derived from the 20th Congress in Amado.

68)For Lunacharsky's ideas and their relevance to the understanding of the non-Stalinist Amado, see Anatoly Lunacharsky, *On Literature and Art* (Moscow: Progress, 1965).

69)For the aesthetic reception of Amado in the Soviet Union, a topic that still awaits a good research, see I. A. Terterian *Zhorzhi Amadu* (Moskva: Khniga, 1965) which presents a good study of the significance of folklore to Amado's novels; an account of Amado's books in Russian language and especially a bibliography of books and articles on Amado in the Soviet Union till the date of Terterian's publication, i.e., 1965.

Dialogo entre o romance medieval e o romance proletário em Jorge Amado.

O objetivo deste trabalho é explorar bordas de similitude entre aspectos significativos da narrativa medieval e a construção do romance *Capitães de Areia* de Jorge Amado, visitando a técnica, o desenvolvimento de personagens, a descrição do ambiente, os contornos político-ideológico e suas nuances de valores e ética a fim de se explorar um melhor ou um novo entendimento dos conteúdos implícitos, por trás dos aparentes conflitos, pontos de vistas e fisionomias dos personagens envolvidos na estória, buscando desconstruir forma e força e trazer a tona a intencionalidade do autor em sua relação dialógica com a temática e com o leitor.

Na primeira parte do trabalho, visando criar fundamentos hermenêuticos de entendimento narrativo que possam justificar a estratégia adotada nessa análise, faremos algumas incursões gerais sobre a narrativa medieval, assim como uma brevíssima descrição do que se compreende, na teoria literária, por missão e papel do herói concebido por contornos medievais, far-se-á igualmente rápida visita às características apresentadas para a tessitura deste tipo de narrativa. Esse tipo de incursão será fundamental a fim de entender esses elementos raciais para a interpretação da técnica adotada por Amado em seu interesse como autor, e em seu interesse partidário, quando se debruça para a construção do herói revolucionário de caráter proletário, já assumindo tipicidade de herói enquadrado no pressuposto do realismo socialista, idealizado e defendido por Gorkii e Brecht e que ele pretende observar em sua narrativa.

Defendemos que uma parte significativa dos heróis nos romances de Jorge Amado possui características semelhantes aquelas das narrativas medievais, das narrativas picarescas com seus heróis andarilhos, uma forma literária que floresceu entre os séculos XII e XIV, passando por *Lazarillo de Tormes* e que possui em *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes, um de seus maiores momentos de grandeza e de sátira. Defendemos também que os termos realismo, realismo socialista, realismo crítico, realismo fantástico, romance realista, romance de costumes, realismo romântico, entre outras denominações, têm sido aplicados para o entendimento da literatura de Amado, às vezes de forma precisa, outras de forma genérica. Os romances que no Brasil recebem a denominação de realismo socialista, como *Capitães de areia*, não o são assim denominados pela recepção estética da época da União

Soviética que preferem chamá-los de literatura fantástica ou, às vezes, de literatura progressista (Ylienkov, 1975, p.16).

A fim de melhor examinar as relações e bordas de similitude, no sentido empregado por Jacques Derrida, entre a forma narrativa de Amado e alguns aspectos da literatura medieval, presentes em seu estilo, gostaria de explorar, mesmo que de modo introdutório, duas observações: primeiro, uma definição de fantástico como aplicado as narrativas e, a seguir, sua relação com o romance medieval e, a partir deste entendimento, reivindicar que *Capitães de areia* é uma obra de ficção que se reporta e se banha nas concepções e definições do denominado herói medieval, buscando exemplificar essas prerrogativas a partir da tessitura textual, dos conceitos ideológicos e das ações, alguma utilização da ferramenta *deus ex-machina* dos personagens centrais, sobretudo Pedro Bala e Dora, sem esquecer os coadjuvantes João José, Sem Pernas, Volts Seca e João Adão.

A importância desta ênfase ao termo literatura fantástica aplicada a obra de Amado e especialmente a *Capitães de areia* tornou-se uma preocupação para mim, após minhas visitas ao mundo do estudo literário em São Petersburgo, após a leitura da tradução deste romance na língua russa e as discussões teóricas com Oleg Schescheko e Natalia Turgenev, doutores em literatura e para os quais os romances de Jorge Amado jamais foram recebidos ou interpretados como realistas, menos ainda realismo socialista. A recepção estética de Amado, tanto no período soviético quanto na Rússia contemporânea, em artigos, livros e prefácios enfatizam a característica de literatura fantástica de suas narrativas. Uma das exceções desta classificação, encontramos em A. Ovcharenko e V. Scherbina que trabalham com uma abertura no conceito realismo socialista, incluindo entre Tolstoi, Scholokov e Fadeiev, alguns escritores progressistas ocidentais tais como Jorge Amado, Pablo Neruda e Sean O'Casey. Condição passageira no contexto da recepção dos escritores ocidentais que sempre sofreram restrições, quando se tratava de inclui-los entre os realistas socialistas. No caso de Amado, cuja recepção estética na União Soviética ainda esta para ser estudada, suas incursões pela cultura Africana no Brasil, seus orixás, mesmo que parte integrante da realidade dos personagens, ajudaram a empurrá-lo para o entendimento de literatura fantástica.

Assim, cremos ser válido explorar nesse espaço as interrelações entre fantasia e realidade, dentro do projeto romanesco de Amado e de seu compromisso com o socialista e com as linhas de trabalho apontadas pelo Partido para a produção artística. Amado não concebe incompatibilidade entre o mundo dos orixás, filhas de santo, atabaques e transe religioso com o projeto da revolução socialista no Brasil, ao contrário, usa esses mesmos elementos pra descrever

suas associações com os personagens sociais que desejam alcançar tal fim e com a intenção de criar tipicidade.

O termo fantasia possui origem na cultura grega e todas as suas acepções contemporâneas podem ser encontradas nessas raízes. A palavra grega *phantasia* é derivada do adjetivo *phanos* – leve, brilhante – e do verbo *phaino* – trazer a luz, vir a luz ou aparecer. O termo coletivo para as coisas que aparecem, que vêm a luz, que vêm aos sentidos é *phainomena*. Um *phainomenon* é, assim, uma determinada coisa, em sua forma aparente para os nossos sentidos, nossa percepção; e o aspecto visível, apreensível das coisas. Uma *phantasia*, por isso mesmo, é uma imagem mental, talvez mesmo nossa compreensão da aparência de uma determinada coisa.

Em *A Poética* de Aristóteles, o termo *phantasia* significa e é usado como a forma através da qual as coisas são imaginadas ou idealizadas como presentes na realidade, inclusive através de expressão poética, dando conta da presença das coisas através de imagens. Por isso, o termo reporta-se à habilidade do poeta de narrar a realidade das coisas através de imagens, associando o termo à aparência e à imaginação. Por essa razão, ainda na Grécia aristotélica, o vocábulo *phantasia* aos poucos passou a coexistir como uma realidade das coisas e como a imaginação própria, até chegar a alucinação das coisas, deslocando seu conteúdo de luz, de clareza, para o imaginável, para as opiniões, associando-se com *doxa* e *dianoia*.

Quando nos voltamos, por exemplo, para o código de ética defendido pelos meninos das areias de Jorge Amado, percebemos sua consonância com as premissas defendidas por Giovanni di Fidanza (1221-74) ao seguir o roteiro traçado pelos franciscanos descalços, segundo o qual mesmo que a natureza humana seja narrada como inocente, não poderá ser realçada senão através dos próprios poderes que poderão conter pequenos pecados, furtos ou desejos carniais proibidos. Quando o personagem interage, cresce e melhor entende sua situação e percebe que errou ou está induzido ao erro luta para se redimir e, a seguir, se credenciar para alcançar o perfil de um Lâmpiao ou Robin Hood, circunscrevendo-se no universo do herói ideal, com um código de ética próprio, de preferência cristão, mas não necessariamente.

Se não há o Deus medieval para aflorar no personagem, como acontece nas sagas tradicionais, o entendimento, a consciência para perceber que a luz do sol vem do sol, se não há a luz divina que irradia da mente de Deus para a mente humanizada a fim de que essa discerne entre o certo e o errado e tudo veja em uma perspectiva de libertação e encontro com Deus, o romancista usa o roteiro e lança mão do estilo de discurso indireto livre, da narração onisciente que lhe permite iluminar, com sua ética revolucionária, a ética a ser defendida por seu herói junto a comunidade que o cerca, liderando-a para o objetivo final.

Supõe-se que tudo que se sabe e que o desenrolar da estória não poderá acontecer de outra forma, devido a predisposição estrutural defendida, estabelecida para a narrativa na linha de Jaufré Rudel (1148) e seguida na construção do herói, e se algo estiver fora do compasso estará também fora da lógica dos personagens, do espaço aonde existem, seja este real ou fictício, uma vez que realidade e ficção se entrelaçam desde a primeira página, com a real-fictícia notícia de jornal, ao narrar o drama social dos jovens das areias. E aqui o narrador onisciente pode criar seu mundo lógico de conhecimento externo e todo seu universo de conceitos idealizados preparando o leitor para a verdade revolucionária com seus heróis de furtos, mas incorruptíveis, referendados pela ética do Partido que requer defesa da honra, da moral, dos princípios maiores e infinitos, de tal forma construído que facilmente pode remeter a queda e ascensão do personagem principal, em sua jornada de aprendizagem e crescimento, semelhantes a defesa feita no Segundo Livro de Santo Agostinho (*Confissões*), ao tratar do livre arbítrio e da trindade, o caminho da queda e ascensão ao objeto maior – reencontro com Deus ou reencontro com a revolução salvadora.

Quando tratarmos da análise dos personagens Pedro Bala e Dora, exploraremos mais claramente essa interrelação e mostraremos como o código de ética, medieval e partidário, e imutável e esta acima de qualquer mutabilidade burguesa infiltradora e manipulada. O herói e personagens precisam seguir aquilo que lhes garantam a certeza da vitória que esta acima de nossa mente, no plano dramático, no nível do ideal revolucionário. Se no universo medieval não pode haver nada acima de nossa mente, senão Deus, em *Capitães de Areia*, a mesma lógica esta presente de forma implícita a traduzir a linha partidária a prescrever a construção do personagem em direção similar – em outras palavras, a verdade eterna da revolução e a razão eterna dos personagens sujeitos à opressão burguesa dos comendadores. Há um espaço propício para a libertação, aonde o bem e o mal são claramente definidos, aonde a alienação por parte do leitor vai ser posta em cheque, até seu despertar na identificação, com o drama dos personagens a lhe aforar o conhecimento.

O julgamento do herói é maior que qualquer outro julgamento, sua infalibilidade jamais pode ruir, porque se a mente falhar, o narrador onisciente reprograma-a; a verdade revolucionária esta acima das fragilidades humanas, sejam essas econômicas, ideológicas ou carnis, acima da fragilidade dos personagens que serão iluminados, como Abelardo e Santo Agostinho o foram para a superação das transgressões mundanas, em busca de Deus e da iluminação. Aqui, a estrutura psicológica dos personagens é desenhada a partir das premissas artísticas defendidas pela plataforma do Partido e pelo narrador que ao perceber tudo, ao ver tudo e toda exploração burguesa, ajudará o crescimento da conscientização fictícia e real do oprimido personagem e leitor, alargando seu poder cognitivo para alcançar e espriar a verdade maior. O ambiente

construído favorece o espírito de saga e a sobressalência do herói de roupagem medieval, com seu código de ética e bravura próprios. O ambiente do herói caracteriza-se por um conjunto de valores que se voltam para a glorificação de seu papel formativo que devera levá-lo de menino de rua a herói revolucionário – um processo educativo que, aos poucos, vai conquistando o personagem à margem do romance, i.e., o leitor.

Para alcançar o objetivo desejado, Jorge Amado concebe um personagem central forte e bravo que enfrenta navalhas para dar exemplo aos meninos que lidera nas areias. Os elementos essencialmente coerentes com as premissas da narrativa medieval requerem a lealdade pessoal dos coadjuvantes, e ampla liberdade; o herói central e o secundário, e a liberdade quase anárquica que termina reverenciando o líder central. As motivações do herói central são elementos típicos a lhe emprestar credibilidade e fama, tornando-o, aos poucos, um ser lendário com toda admiração dos que conhecem suas qualidades de guerreiro, seu código de ética, defesa dos mais fracos, e a lealdade alcança níveis tribais exigidos por aqueles que fazem parte do universo mítico.

O objetivo da arte socialista realista esta embasado nas conhecidas premissas de Zhdanov e Gorkii (Cerqueira,1987) em desenhar um modelo e plano de ação concebido durante congresso do Partido, a fim de traçar os contornos do papel do herói revolucionário para servir de luz e guia para os leitores socialistas, simpatizantes e conquistar outros progressistas. A arte socialista (Ovcharenko, 1973) objetiva por em ação a continuidade e transmissibilidade dos valores intrínsecos do realismo socialista, aonde o herói deve ser descrito em processo educacional para alcançar as suas obrigações e responsabilidades, as mesmas do artista, como líder de uma visão política, um código de ética e moral que deve servir de caminho e farol para a conduta do leitor.

Trata-se de uma exigência já encontrada no código de ética da arte medieval, aonde o exemplo do herói deve iluminar os outros personagens e a sociedade, e esse código age como algo superior a uma reflexão abstrata de coragem (White, 1965), ajudando a desenvolver códigos práticos de conduta a refletir a bravura do personagem central em lutar pelo bem e defesa dos fracos. Em Amado, os monstros não são os ogres terríveis, nem os moinhos de vento, mas os burgueses e comendadores capitalistas diante dos quais o herói e seu bando devem travar as batalhas, com navalhas e golpes de capoeira, tudo em prol da mesma fraternidade e solidariedade.

Um aspecto inovador nos heróis socialistas de Jorge Amado, em sua referência a modelagem de cavaleiros medievais, está no papel que ele reserva à heroína e sua descrição e papel com contorno de masculinidade. Embora não seja o caso específico de Dora que parece desenhada mais à sombra de Dido e dos

dóricos, algumas heroínas de Amado assumem a frente de batalhas, arrancando dentes e ferindo frontalmente o mal. Nas heroínas da idade média não há espaço para Tereza Batista ou Rosa Palmeirao, pois os heróis são essencialmente masculinos e poucas mulheres são descritas como politicamente ativas e quando o são possuem vertentes religiosas. O feminino é um elemento coadjuvante do herói central, estilo Dulcineas. Às vezes, aparecem vestidas de homem para mostrar seu papel honorífico e sua entrada no reino dos heróis; contudo, a ênfase quase sempre está em sua castidade e beleza, ou em seduzindo algum vilão para libertar o grande herói, preso ou em perigo. Amado subverte esse paradigma com suas mulheres heroínas, prostitutas, masculinizadas, brigando de igual para igual, na frente da batalha revolucionais, a enfrentar a polícia e distribuir panfletos revolucionários, defendendo os indefesos. Outras vezes, o feminino assume características amplamente medievalizantes simbolizando a figura da mãe, irmã, companheira, como na análise que veremos do papel e significado de Dora, neste trabalho, aonde discutiremos a relação entre o medieval e o fantástico.

Na poética de Aristoteles, o termo *phantasia* significa a forma através da qual as coisas são imaginadas, ou idealizadas como presentes na realidade, inclusive através da expressão poética, dando conta da presença das coisas mesmas como imagens. Assim, o termo reporta-se à habilidade do poeta de narrar através de imagens, associando o termo *phantasia* à aparência, à imaginação. Por essa razão, ainda na Grécia antiga, o termo fantasia aos poucos passou a coexistir como uma realidade das coisas e com a própria imaginação - até os níveis de alucinação - das coisas, deslocando seu conteúdo da luz, da clareza, para o imaginável, para a opinião associada com *doxa* e *dianoia*.

A concepção de que a fantasia ou o fantástico é um gênero literário é muito recente no mundo da recepção estética. A definição mesma do termo, registrada no Webster, não faz nenhuma referência à arte literária. Um dos teóricos que sistematicamente buscou associar a fantasia como forma de discurso narrativo e a interpretar romances da Idade Média e do século XX, como gênero fantástico foi Herbert Read, poeta e crítico inglês, historiador, que escreveu o que denominou de romance fantástico (*The Green Child*, 1935), e interpretou obras clássicas medievais, assim como analisou a fantasia no mundo da literatura infantil e juvenil, sob a ótica da categoria do fantástico.

Essa concepção de Read, no entanto, estava baseada nos escritos originais de Aristóteles que já houvera aberto esse caminho interpretativo e que já houvera sido seguido por George MacDonald em 1893, em um ensaio intitulado *A imaginação fantástica*, aonde trata dos contos do folclore, contos de fada, e de histórias religiosas (Robert Scholes, *The Crafty Reader*. New Haven and London. Yale UP, 2001, p.195). Desto deste ponto de vista, um mundo literário cada vez maior passou a ser incluído como literatura fantástica, na definição de

Tzvetan Todorov, que pode ser adequada para os romances medievais até, se quisermos, o *Senhor dos Anéis*, passando igualmente por um grande corpo da literatura sul-americana, como Cortazar, Borges e Jorge Amado, sem esquecer os alquimistas renascentistas que se constituíram nos precursores dos escritores da ficção científica moderna.

A definição de fantástico, a partir de Read, assumiu caráter maior com as explicações de Northop Frye em *Anatomy of Criticism* e Tzvetan Todorov em *Introduction à La littérature fantastique*. Como ilustração, Todorov afirma, de forma clara, que o fantástico é um nome dado a um tipo de literatura, a um gênero literário; no entanto, acrescenta que a literatura para ser enquadrada nesse termo necessita três condições – a primeira condição estética refere-se ao aspecto verbal do texto, mais precisamente ao que se denomina *visões*. O fantástico é um caso particular de uma categoria maior presente em uma visão ambígua. A segunda característica é mais complexa. Está vinculada, por um lado, ao aspecto sintático, naquilo em que aplica a existência das unidades formais que correspondem à estimativa dos eventos na narrativa por parte dos personagens – Todorov denomina essas unidades de reações, em oposição às ações que normalmente caracterizam o argumento da narrativa. Por outro lado, essa segunda condição refere-se ao aspecto semântico, uma vez que estamos diante de temas representados, de percepção e de notação. Por fim a terceira característica é de natureza mais geral e transcende os limites dos aspectos – estamos aqui diante, defende Todorov, diante de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura. Trata-se de sair da perspectiva meramente interna do texto para o nível de percepção e recepção estética do leitor (pp. 33-34).

Com essa definição, Todorov busca atender às diversas dimensões da literatura fantástica, desde a Grécia Antiga até as manifestações contemporâneas, da literatura medieval ao sobrenatural, até mesmo os exemplos aonde o fantástico combina aspectos do real e do imaginário; uma hesitação que deve decidir se o que está sendo percebido deriva-se da realidade como a entendemos na teoria da mimese, ou se da imaginação visionária. A literatura fantástica possui dois movimentos internos possíveis. Começa com o natural e tende para o sobrenatural ou, ao contrário, vai de situações aparentemente sobrenaturais para realçar o aspecto natural, real, desejado pelo autor como ponto focal para alcançar a percepção do leitor.

Talvez, por isso mesmo, Jean Paul Sartre (*Situations X*) tenha concluído que para a literatura moderna – Joyce, Proust, Kafka, Blanchot-- exista apenas um objeto fantástico – o homem. Não se trata simplesmente do homem concebido pelas religiões, pelo espiritualismo, apenas parcialmente comprometido com o mundo do corpo; mas o homem-como-assim-existe, o homem como natureza, como sociedade; o homem que tira o chapéu quando passa o funeral, que se ajoelha, que marcha atrás de uma bandeira – esse fantástico homem a viver situações fantásticas (p.439). O homem normal, conclama Sartre, sempre foi

fantástico ao longo da história; a regra e não a exceção, diante das condições políticas, sociais e naturais que lhe deram formatação.

O que se percebe de fantástico na Idade Média, no seu universo histórico-social e existencial que contribuiu para forjar o herói fantástico, que propiciou os romances de cavalaria, as canções de gesto, os andarilhos, os quais culminaram com a paródia de Cervantes em *Don Quijote de La Mancha*, nesta literatura que floresceu e tomou corpo entre os séculos XII a XIV deixou um rico legado exemplificado por Chrétien de Troyes e pela Chanson de Roland, por Beowulf and Tristan and Isolde.

Essa constatação remete-se de volta à estrutura narrativa de *Capitães de Areia* e à questionar porque a narrativa que deveria ser socialista realista, realista crítica, comunista, se aproximaria daquela literatura de heróis, utilizando elementos do fantástico para buscar expressar aspectos de opressão social. O que pretenderia Jorge Amado, conhecedor, sem dúvida, desta rica tradição literária, embasada na literatura oral que ele tanto admira através de sua permanente atração e diálogo com a literatura de cordel.

A fim de melhor examinarmos a aproximação e distância entre Amado e a literatura de contornos medievais precisamos fazer ainda alguma reflexão estética. Além dos aspectos teóricos que acabamos de explorar, uma brevíssima visita as características do romance medieval faz-se necessária para uma tentativa de entendimento e uma exploração introdutória da possível resposta e leitura de Jorge Amado, com a qual possamos explicar, em alguma dimensão, a interpretação soviética e russa contemporânea que o classifica dentro do universo de literatura fantástica e não dentro do escopo de realista socialista.

De forma brevíssima, pois não é foco deste trabalho aprofundar estudo histórico, e sim prover o mínimo de base para entender o romance de Jorge Amado através de uma leitura diferenciada, a Idade Média e sua interpretação pela narrativa literária surgiram após o início do declínio do império romano, por volta dos anos 300 da Era Crista e o dismantelamento do império deu origem a uma situação social e econômica complexa que veio a caracterizar esse período que os historiadores limitam entre anos 300 e 1400, referidos como *médios*, justamente por significar a transição entre o domínio romano e a formação de nações independentes, na Europa. Essa formação de nações não aconteceu de forma pacífica, mas através de muitas guerras e processos revolucionários; muitos heróis, muitas disputas religiosas, diante de um quadro de muita pobreza e miséria, dando origem a grupos mais fortes que se organizaram em estruturas políticas.

Auerbach ilustra essa situação com a análise da narrativa de Roland contra Ganelon e a inimizade entre dois barões que disputam dinheiro e propriedade, e buscam destruir um ao outro (pp. 97-101). A *canção de Roland*, como poema,

não analisa ou explana quais são os mistérios dos eventos narrados. O leitor é deixado como responsável por completar os espaços da narrativa que se desenrola em ritmos e movimentos dentro do fantástico. As ações inusitadas são deixadas sem explicações. Porque o herói deve ser cavaleiro, honrado, leal com seus irmãos mais sofredores, com sua comunidade, seu clã, seus companheiros não é explicitado na narrativa e compete ao leitor concluir, interpretar e acrescentar. Esse fenômeno, explica Auerbach, é apresentado como fatos, sem argumento, nem discussão explicativa – as eventos são assim (p.102). Ora, trata-se de elementos narrativos e de estratégia dialógica de grande valia para o desenvolvimento e formação de um herói da estirpe que Amado deseja criar para Pedro Bala, assim como para a formação e envolvimento interpretativo e hermenêutico do leitor.

Oriundo destas guerras, das disputas entre estados ou entre barões assinalados, em forma e conquistas de bens ou de povos, surge o conceito de cavaleiro e herói com sua armadura e seu cavalo, com sua espada e lança, ou com sua navalha e porrete, pronto para defender a honra, a mãe, a esposa, a amada, o amigo, o companheiro político, o estivador, o operário. Surge o nobre entre os pobres e com ele o código de honra, de conduta, de lealdade; um código que passa a incluir a virtude, a bravura, a solidariedade, a proteção aos mais fracos, a busca da igualdade, às vezes tendo que lutar com gigantes poderosos, retirando-lhes posses a fim de ajudar a imensa maioria de pobres e de despatriados sociais, surgidos com a fragmentação de novos grupos, buscando impor novos regimes, novos interesses, às vezes, cruéis e opressores.

É, assim, neste ambiente que surgem as narrativas orais, a literatura de cordel, depois escritas e romantizadas, que surgem os feitos destes heróis, de suas andanças, suas conquistas, seus anseios idealizados, suas lanças e navalhas, sempre em forma de romance, palavra oriunda do antigo francês *romanz*, e termo utilizado para designar qualquer narrativa longa, inicialmente em versos, como a *Chanson de Roland* e de outros autores citados nesse espaço. O termo *romanz* referia-se, originariamente, a palavra do povo, a língua comum. Uma das mais importantes narrativas a expressar os atos heróicos do cavaleiro com seus versos fantásticos expressos na língua do povo foi o *Romanz de La Rosa*, produzido por Guillaume de Lorris e Jean de Meun. Lorris iniciou a escrita do poema/romance em 1237, enquanto que um poeta anônimo fez uma conclusão temporária e Jean de Meun, em 1277, produziu uma ampliação, passando das 4.581 linhas deixadas por Lorris para as 21.780 linhas que compõem o texto final conhecido (Charles W. Dunn, "Introduction" a *The Romance of the Rose*. New York, Dutton, 1962, pp.13-15).

Um outro exemplo de grande recepção estética, transformação, adaptação a outras artes, música, teatro, ópera, dança, no mundo ocidental foi a história amorosa de Tristão e Isolda, texto inicialmente de base oral, como improvisado

em cantigas, cujas primeiras tentativas literárias datam de 1150, muito provavelmente na *língua comum* dos anglo-normandos, seguindo os textos de origem celta, muito mais antigos, mas imersos em estórias e mistérios. Entre as muitas versões de *Tristan et Isolde* estão a de Eilhart von Oberge escrita entre 1170-1175, a versão de Norman Bérout (1200), Thomas (1160), e a versão de Gottfried von Strassburg (1210), considerada por muitos estudiosos como uma interpretação clássica do *romanz* e muitas vezes comparada a Virgílio, embora seguindo a versão atribuída a Thomas (Dunn, pp.36-38).

Não menos famosa, entretanto, é a versão de André Mary *La merveilleuse histoire de Tristan et Iseut*, texto com versões que remontam aos séculos XVI e XVII. André de Mary trabalha o mito do cavaleiro, o mito do amor, em uma estória simples e quase invariável em sua forma, característica que nos tem sido útil ao analisar *Capitães de Areia*, isto porque ressalta as virtudes dos mais necessitados, as virtudes quase infinitas de adaptação às circunstâncias individuais, as mais diversas -- uma estória que recria e revela de forma imaginada e simbólica uma estrutura de existência e da paixão por ideais (Denis de Rougement, *Preface a Tristan* par Andre Mary. Paris, Gallimard 1941, pp.11-12).

A estória de amor em romance de cavalaria narra, sobretudo, o mito do amor mais forte que a vida – ou do compromisso ideológico mais forte que a vida – por isso, a amada, mesmo quando feia, pobre, doente, à morte, será sempre forte e bela para o cavaleiro. Nada poderá alterar o amor, o compromisso, nenhum aspecto negativo da realidade, nenhuma deficiência social ou de pobreza, pelo contrario, quanto mais pobre, mais frágil, maior será a fidelidade e o compromisso do cavaleiro com sua amada.

Essa temática é bem orquestrada por Amado ao traçar o plano de viagem de Pedro Bala e Dora que, em seu crescimento existencial. Mostra o casal em sua continuada jornada buscando escapar e reorganizar as situações de conflitos que os ameaçam separar, e o cavaleiro errante, revolucionário, precisa focar em sua missão principal: o socialismo, mesmo que para isso Dora precise morrer.

Tu agora é minha noiva. Um dia a gente se casa. Continua de olhos

Fechados. Ela disse baixinho:

--Tu é meu noivo (p.165)

A idealização do romance romântico prossegue na descrição de Dora, *valiente señora*, comum nos romances de cegos, com a força da heroína que ama e luta:

Dora foi junto a Pedro Bala e levava uma navalha também. Sem Pernas

disse:

--Até parece Rosa Palmeirão.

Nunca houve mulher tão valente quanto a errante Rosa Palmeirão. Dera

em seis soldados de uma vez. Todo marítimo sabe o seu ABC no cais

da Bahia. Por isso, Dora gosta da comparação e sorri:

Obrigada, mano (p.166).

Ainda em sua jornada de crescimento vital e intelectual, Dora é descrita como a noiva ideal, estendida na areia da praia, sob o luar. Com os dois a falar de amor, o amor idealizado dos apaixonados, mais que o amor carnal. Dora é a noiva/irmã/mãe da luta revolucionária.

Ela veio, deitou ao lado dele. E começaram a falar de coisas tolas.

Igual a uma noiva. Não se beijaram, não se abraçaram, o sexo

não os chamava naquele momento. Só de leve o loiro cabelo

dela tocava em Pedro Bala (p.167).

Quando o leitor passa da análise to tema de jornada para a temática do amor, essa citação assume uma marca registrada, com o herói ressaltando seu amor por sua noiva ideal e bela, ao estilo de Don Quijote e Dulcinea de Toboso. É esse amor que mantém a chama do herói em sua jornada de crescimento como líder, mas é esse mesmo que o levará ao amor maior se sua vida, assim desenhado pelo narrador: seu projeto revolucionário, junto ao qual sexo é elemento secundário.

Pedro Bala vence todos os testes de amor e seu dever exigido e prescrito pelo herói romântico medieval deverá, a seguir, mostrar-se digno de um outro aspecto do romance: a virtude. Afinal de contas, ele, assim como Dora precisa provar sua virtude de caráter, sua pureza, e seu propósito, mais de uma vez, durante seu processo de amadurecimento. Pureza de coração lhe Dara estatura de líder e lhe propiciará escopo para provar seu objeto espiritual, da mesma forma que vemos no Santo Graal com Sir Galahad, o cavaleiro perfeito. Sua perfeição estava em moral altaneira e virgindade física, dois valores

cristãos; assim como os nossos heróis unem-se sob a lua, sem necessidade de sexo. Trata-se de uma alusão à virtude perfeita, o bem maior dos noivos/irmãos.

Assim como nos romances medievais, a lealdade a um objetivo segue associado ao amor a uma donzela, às vezes em conflito como no caso de Tristão e Isolda, Pedro Bala e Dora necessitam provar que não vão sucumbir sob qualquer tentação que venham a encontrar em seus caminhos, evitando aquela possibilidade de conflito emocional: veja em oposição o exemplo de amor entre Lady Guinevere e Sir Lancelot, com o herói ameaçado em seu destino e missão.

Após a morte da Amanda Dora, Pedro Bala está ainda mais livre para se transformar em líder operário. Ele acha bonito o espetáculo da greve:

É como uma das mais belas aventuras dos capitães de areia.

--Tá bonito... --repete Pedro Bala.

Tem vontade de entrar, de se misturar com os grevistas,
de gritar e lutar ao lado deles (p. 221).

Pedro Bala procura Doa, sua inspiração, no meio das estrelas do céu. Ela também virara um estrela, “uma estranha estrela, de cabeleira loira”.

Os homens valentes têm uma estrela no lugar do coração.

Mas nunca se ouvira falar de uma mulher que tivesse no
peito, como uma flor, uma estrela (p.221).

Agora livre de qualquer tentação de amor carnal e apaixonante, Pedro Bala possui sua estrela guia, Dora, e esta livre. Em muitos romances medievais o amor destrói os amantes, assim com a morte de Dora Amado garante a vida do herói para o qual a greve simboliza a mais bela aventura de amor. Ele vai de encontro à liberdade, a mais bela conquista, uma grande festa de solidariedade.

--A greve é a festa dos pobres... -- diz o estudante.

A voz de Alberto é mansa e boa. Pedro Bala o escuta
enlevado, como se fosse a voz de um negro cantando
uma canção do mar.

Meu pai morreu numa greve, tu sabe? Pergunte a João de
Adão,

se está duvidando...

--Foi uma morte bonita – fala o estudante.

--Ele foi um campeão da classe.

Não foi o Loiro?

O estudante sabe o nome de seu pai (p. 223).

Pedro Bala está maduro e livre. “Se for para ajudar os grevistas, tou decidido” (p. 223).

Capitães de areia explora ainda em seu formato narrativo a característica do sobrenatural, tão frequente na vida e nos amores dos heróis medievais; embora de uma forma fantástico realista, de uma forma bem brasileira, através da inserção de elementos do folclore, de personagens míticos, como Lampião, da tradição cultural, da religião. Como característica dos romances de Amado, Dora vira santa, vira orixá. Na verdade, Dora passa de irmã, amada, mãe, noiva (p. 188) para algo maior, além da realidade banal, quando a mãe-de-santo Don’Aninha afirma:

--Foi como uma sombra na vida. Vira Santa na outra.

Zumbi

dos Palmares é santo de candomblé de caboclos. Rosa

Palmeirão também . Os homens e as mulheres valentes

viram

santos dos negros (p. 191).

Ainda neste contexto histórico dos primórdios do romance medieval, na França e por volta do início do século XII, esse novo gênero em forma de verso, chegou para substituir o épico heróico, como a língua do povo substituiria o Latim do Império, transmutando também a canção de gesto como forma literária para deleitar as aristocracias das cortes nórdicas. Diferente da canção de gesto, como construção menos rígida e menos formuláica, o romance não era composto para recital dramático por cantadores, mas para serem lidos, tanto de forma passiva, quando em voz alta para uma determinada audiência, na forma de contador de história (Warren Hollister, 1974, pp. 261-264). Muitos romances se inspiraram em temas clássicos, gregos e romanos, mas aqueles de maior sucesso tratavam das transformações sociais, políticas, das novas nações européias, em seus primeiros anos, como são os casos da *Lendas do Rei Arthur* e seus cavaleiros da Távola Redonda, cujos maiores expoentes são as histórias contadas pelo frances Chrétien de Troyeses que, embora possa

não ter sido o autor original dos contos orais, foi, sem dúvida, seu pai adotivo e que, com maestria, os organizou e lhes deu forma. São de Chrétien de Troyes as histórias clássicas como Lancelot, *Eric et Enide*, os contos do Santo Graal, aonde sua maior fonte de inspiração narrativa permanece em Ovidio (D. R. Owen, *Introducion to Arthurian Romances*, New York, Everyman's, 1957, 17).

Uma característica de Chrétien de Troyes relevante neste contexto, até possui ressonância em Jorge Amado, em *Capitães de areia*, é a sua visão de mundo diante de um desafio, pois ao mesmo tempo que idealiza o homem e seu ambiente, a sociedade e seus costumes, a honradez e a crueldade ao seu redor, o autor permanece com os pés plantados na realidade, um expectador, inquirindo a vida e suas mazelas, mais um observador com nuances moralistas (D.R. Owen, p. 16).

Por volta do final da Idade Média, o termo *romanz* estava cristalizado para descrever narrativas e histórias de cavaleiros corajosos e muitas vezes errantes, vivendo em lugares distantes e às vezes inóspitos, com uma dose de conflito dialético entre realidade e sua aparência, centrado em conceitos de justiça e de amor, sempre um amor semelhante aquele descrito por Ovidio em *Ars Amoris*. Aos poucos o conceito de homem e o conceito de amor vão sofrendo transformações; o espírito livre e a escolha vão passando da responsabilidade de Deus para a responsabilidade daquele que vai tomar a decisão; o homem vai saindo de um estado estático para dinâmico, para transformador e responsável pelo outro homem menos favorecido que deve ser ajudado e, por isso mesmo, a predominância do cavaleiro errante que deve combater o mal e promover mais justiça e amor, aonde se fizer necessário; texto narrativo precursor do cavaleiro da esperança, do líder revolucionário, o herói que sai em busca do Santo Graal, em busca de significado espiritual e de significado para sua existência como responsável pela defesa do menino de rua.

Para ainda melhor situar e justificar nossa análise de *Capitães de Areia*, gostaríamos de sumarizar assim as características básicas do romance medieval com as quais estamos a trabalhar. Virtude, jornada, amor, fantástico, homem\Deus. O cavaleiro medieval necessita provar sua virtude, a pureza de seus sentimentos e objetivos, muitas vezes, durante seu percurso e em todas as situações. É a pureza de suas intenções que dá ao cavaleiro fama e respeito no processo de educar o outro e que lhe garante paz de espírito para seguir viagem e aventuras. Em Chrétien de Troyes é Sir Galahad que é descrito como possuidor de moral perfeita e virgindade física, e é sua retidão de virtude que o permite encontrar o Santo Graal para, logo em seguida, morrer de êxtase. Morrer de êxtase, como na morte de Dora: virar estrela e semi-deuses.

Associada à virtude, a característica de cavaleiro errante, em sua jornada, é um símbolo metafórico da busca da elevação do homem. Nas estórias de Chrétien de Troyes, todos os cavaleiros do Rei Arthur estão empenhados em encontrar o Santo Graal, metáfora para o ápice da conquista. Na estória Tristan et Isolde, de André Mary, a saga do amor é marcada pela estrela maior e os heróis estão em permanente busca, tentando escapar de situações e tentações que os separem e evitem que sua missão final venha a ser cumprida. Lógico, na tradição ocidental, podemos lembrar situações semelhantes, como no mundo de Eneas, com Roma, e em sua luta para não ser retido pelo amor de Dido quando sua missão é patriótica.

Uma outra característica predominante nas narrativas medievais que escolhemos para iluminar esse diálogo, ilustrado diretamente em *Capitães de Areia*, é o compromisso do amor eterno do cavaleiro por uma jovem, sempre a mais bela de todas, mesmo que às vezes seja uma Dulcinea del Toboso. É esse amor incondicional que mantém vivo o cavaleiro em sua viagem errante, mantém viva sua virtude e evita-lhe de se envolver com qualquer outra mulher que venha a encontrar em seu caminho pleno de missões. Certamente, no caso de Dido, o herói é tentado, a fim de que possa provar a dimensão de seu compromisso espiritual, revolucionário. Assim também é o caso do romance de Thomas Malory, *A Morte de Arthur*, aonde a esposa do rei deixa que o cavaleiro Lancelot passe por perigosos testes em um torneio de lutas, para provar seu amor por ela.

Ainda duas outras características interessantes neste contexto merecem ressaltar. A relação dialética entre Deus e homem e os aspectos descritos como sobrenaturais, são tratados aqui ao nível do fantástico, em sua relação com a realidade e o fenômeno aparente. Em suas andanças, o cavaleiro tem que provar a pureza de seus sentimentos, não se deixar atrair por nenhuma tentação ou feitiço que encontre no caminho para atingir sua conquista maior. É a abstinência diante das tentações do amor, dinheiro, posses, poder que, no final, vai salvar a alma pura do cavaleiro quando vier a morrer. Esse tema da abstinência é cada vez mais predominante à proporção que o romance se torna mais cristão, ou mais ideologicamente comprometido.

O não cumprimento desta norma pode ser catastrófico para alguns dos personagens. É o caso, por exemplo, do amor ilícito de Guinevere e Lancelot, envolvida com cavaleiro do rei e seu próprio esposo; amor que termina sendo considerado como um pecado e adultério. É esse pecado que conduz à intriga entre Lancelot e o Rei Arthur. Uma intriga que termina envolvendo os cavaleiros da Távola Redonda e finalmente à destruição do reinado de Arthur, além de por a alma de Lancelot em perigo, diante de Deus.

Os elementos sobrenaturais, fantásticos, estão presentes em toda parte, no romance medieval: espíritos, bruxas, mágicos, gigantes, semi-deuses, etc.

Essas entidades são criadas pelos autores a fim de acrescentar movimento à estória, assim como para testar a virtude dos personagens, cavaleiro e herói.

O ambiente de desigualdade, pobreza, de miséria, de violência e ilegalidade, aonde o narrador contrasta o de maior poder econômico e social com aqueles que vivem à sua margem, ao ser redor, como isolados das estruturas feudais, pode clamar por heróis e heroínas internas, hegemônicos, que se unam para lutar com os diversos tipos de opressão do feudo. Os becos, as areias, as ruas estreitas se constituem em espaço mítico para o desenvolvimento do herói salvador, aonde internamente haverá de sobressair o mais aguerrido, em busca da sobrevivência, mesmo a despeito da morte de outro. Nesse ambiente se forma o herói medieval, entre marginalizados que buscam na união a conquista de espaço e o combate às forças feudais, entrecortando os atalhos para alcançar a libertação. Surgem o herói, a heroína e um povoado de personagens coadjuvantes para compor o enredo da grande jornada.

Em meio à ausência da lei, à força do estupro, assalto e outras formas de manifestações violentas, os jovens idealizados por Amado irão necessitar de um novo código de coexistência. Descubrem que precisam de lealdade para com seus líderes. Agora, vão ser lançados à categoria de cavaleiros e cavalheiros, desenvolver o gosto à maneira mais urbana, cível, compartilhar comportamento mais refinado, diante da companhia feminina, idolatrar a mulher nobre de caráter, mesmo que também menina de rua.

Esses elementos formam a base ideológica do romance de Jorge Amado, sua inspiração literária, a fantasia representacional da realidade em 1937, ou no século XXI, pois não há registro de mudança significativa nas condições de vida dos meninos de rua da Bahia. Contudo, essas descrições dos trópicos em muito se assemelha àquelas contidas na narrativa de Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris e Jean de Meun, no que se refere ao corolário da estética literária, presente na narrativa medieval. O romance dos meninos de rua retoma, reescreve o ímpeto narrativo e heroificador dos humildes. Os pequenos bandidos chefiados por Pedro Bala surgem como vítimas de um império opressor, e a violência que praticam será inscrita no texto como justa, necessária, uma resposta à violência implementada pelo poder central do xerife capitalista, o aparelho opressivo. Amado vai usar as armas de Cervantes no arrependimento de Pedro Bala, o grande herói, quando se coloca no lugar de sua vítima e quando o grupo retifica sua prática e avança rumo às lutas sindicais e políticas, lutando bravamente contra os monstros dominantes. Da mesma forma, vai ser trabalhada a idealização e a idolatria do amor por Dora.

Toda estrutura narrativa de *Capitães de Areia* esta basada no pensamento de que sempre haverá de se realçar os conceitos da revolução salvadora, e pela idéia de que entre os revolucionários, maiores ou menores, predomina o código da camaradagem, da civilidade, do heroísmo e do combate. Assim, melhor a

morte do que a prisão do reformatório. A idealização de uma sociedade socialista, no entanto, esta sempre se chocando com a realidade opressora, repleta de crueldade, ambição, calculo frio, auto-interesse; muito mais por esse ângulo que por ações do cavaleiro pretendido. Mas, em havendo qualquer impedimento no caminho da revolução, assim como aqueles que apareciam no caminho da Cristandade, esse obstáculo deve ser removido, com forte espada, ou com uma boa inspiração e caneta.

Pedro Bala é o herói errante a percorrer os becos e mistérios das areias, com seus olhos agudos, suas armas, seu gesto de nobreza na defesa dos amigos. Alguns momentos de crueldade (como o estupro na praia) são narrados, ao lado de momentos de respeito à bela donzela, ao amor impossível; pois no seu caminho de formação e compromisso (mesmo inconsciente) com a revolução, à qual está solidário, é reconhecedor do valor dos bens culturais e da tradição; enfim um herói integrado em seu universo, com trilha de crescimento ao modo de cavaleiro, pronto para os desafios de hoje e, no final do romance, apontando para o amanhã e reconstruindo almas.

-Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres

Labradoras sobre tres borricos.

-Ahora me libre Dios del diablo respondió Sancho/

?y es posible que tres hacenas, o como se llaman,

blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a

vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele

estas barbas si tal fuese verdad.

Mas o personagem central vai defender ser verdade. Mas, afinal o que não viria a ser verdade dentro do imaginário novelístico em seu processo de mimese? (Auerbach, *Mimesis –The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton U.P., 1953, pp.334-339)

Pedro Bala, herói com características nórdico-medievais, até mais que luso-hispano, ou celta, em meio às crianças negras, nas ruas e becos da Bahia: cabelos louros, voando ao vento, cicatriz vermelha no rosto, agilidade espantosa (p.27). Chefe dos capitães de areia, desde cedo foi assim chamado, desde seus cinco anos de idade. Há dez anos vagabundeia pelas ruas da Bahia, andarilho, como Lazarillo de Tormes, em seu processo evolutivo, sem nunca haver conhecido a mãe; o pai morrera com um tiro. Pedro Bala era ativo, sabia planejar, sabia tratar bem as outras pessoas, trazia nos olhos e na voz a autenticidade de líder, de chefe, de guerreiro. Sua primeira batalha, aos cinco

anos, deixou uma marca de navalha (espada ou lança) na face, para o resto da vida, mas com ela também a marca de herói predestinado a vencedor, a comandar as crianças abandonadas que viviam de furtos Robin Hoodianos, escondendo-se nos becos da cidade, com o domínio de quem conhece os segredos de uma floresta.

Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados,
eram na verdade os donos da Cidade, os que
a conheciam totalmente, os que totalmente a
amavam, os seus poetas (p.27).

Está, assim, caracterizado o herói central de Amado, dentro do estilo e tipicidade requeridos para um cavaleiro medieval, com todos os contornos de idealização, tanto do personagem líder quanto os elementos descritivos que compõem a paisagem: a grande noite de paz da Bahia veio do cais, envolvendo os saveiros, o forte, o quebra-mar, estendeu-se sobre as ladeiras e as torres das igrejas (p.28), ou mais adiante, na primeira linha de abertura: sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem. Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche, as ondas, ora se rebentavam fragosas, ora vinham se bater mansamente (p.25).

Expressões verbais como prosa poética, repletas de imagens de descrição plástica, a narrar detalhes dentro do estilo de Chrétien de Troyes, misturando o profano e o sagrado, em verdadeira alegoria introdutória, aproximando o espaço do herói, em sua beleza e rusticidade. Mas Amado é cuidadoso em seu tratamento de personificação a fim de embora aludindo às alegorias medievais, manter um nível de verossemelhança contemporânea, aonde a descrição da conhecida Cidade ajude na credulidade de seu herói loiro, quase beowulfiano.

Chrétien de Troyes trabalha seus romances a partir da canção de gesto, ajustando a linguagem lírica ao estilo épico, contrapondo figuras de linguagem para expressar “o bruto mais nobre a fim de servir ao homem”, ao se referir a um cavalo e aonde o cavaleiro, o eleito, com direito a escudeiro (ou a escudeiros, como nos coadjuvantes de Pedro Bala) para servi-lo ao lado de gentes outras menores.

Assim, as descrições idealizadas do herói e da Cidade da Bahia não se encontram distantes da descrição de Cervantes ao se referir: “naquele relva em que vivia o cavaleiro havia um formoso prado, uma árvore muito grande, carregada de frutos, sob a qual corria uma fonte muito formosa e clara...”, uma grande harmonia de paz, consagrada à defesa do bom e do justo. A grande

diferença do herói Pedro Bala é não ser cavaleiro hereditário da ordem de cavalaria, mas conquistar seu posto de Chefe à base da briga e luta de navalhas, já a partir de tenra idade.

A ancestralidade de Pedro Bala é bem urdida na narrativa para lhe justificar a posição de herói, de Capitão Pedro Bala, de cavaleiro. Seu pai é descrito como grande herói, líder dos estivadores, que morrera em defesa dos operários, 'homens de pátrias longínquas, onde outros homens, como aqueles, talvez altos e loiros, descarregavam o navio, deixavam vazios os porões. Seu pai fora um deles, morrera em defesa deles (p.77). O herói reflete e conclui que haveria de vingar seu pai, ajudaria àqueles homens a lutar por seus direitos. Imaginava-se já em uma greve lutando.

A mãe de Pedro Bala é descrita como um pedaço de mulher, e a estória dava conta de que Raimundo Loiro, pai de Pedro Bala, houvera roubado a mãe de uma casa, oriunda de uma família rica, residente na parte alta da Cidade da Bahia e que morrera quando Pedro tinha seis anos. Pedro Bala era a cara do pai, com o cabelo ondulado, liso, da mãe. Ancestralidade digna de um herói errante, sozinho no mundo para construir seu destino, livre para ajudar os outros e, até mesmo, para visitar a casa de Omulu que "não é santo só de negro" (p.78).

É possível entender aspectos de *Capitães de Areia*, sobretudo as descrições de conflitos sociais latentes a representar a imagem do real entre pobres e ricos "à luz das narrativas de Chrétien de Troyes, tal como em *Érec et Enide* or em *Lancelot*, como expressão do que Jacques le Goff chamou de "desafio e reação". Desafio dos pobres, privilégio da pequena nobreza e desafio da pequena e media aristocracia, fechada em seus feudos de altos muros, com suas riquezas e suas mulheres; reação quanto à alta nobreza, hegemônica de capital, controladora das cidades, do poder crescente de príncipe ou governante de plantão que também deseja ser o príncipe do momento.

Para João de Adão, grevista, líder dos trabalhadores nas docas, exemplo para os meninos e grande exemplo para Pedro Bala, "a culpa era da sociedade mal organizada, era dos ricos" (p.98). Enquanto tudo não mudasse, os meninos não poderiam ser homens.

Lá em baixo, nas docas, João de Adão queria acabar com os ricos,
fazer tudo igual, dar escolas aos meninos. O padre queria dar casa,
escola, carinho e conforto aos meninos, sem a revolução,
sem acabar

com os ricos. Ficava cômico perdido e pedia a Deus que o inspirasse. E

sem com certo pavor via que, quando pensava no problema, dava

querer o sentir, razão ao doqueiro João de Deus” (p.99).

Pedro Bala concordava que como bem dizia João de Adão só a revolução acertaria aquilo tudo. O herói está pronto para lançar mão de espadas e lanças de combate. Os inimigos e monstros estão lá em cima, na Cidade Alta, os homens ricos e as mulheres que queriam que os capitães de areia fossem para a prisão, para o reformatório, este considerado ainda pior que a prisão.

Ao estilo ideológico de Robin Hood e seus companheiros de floresta, inclusive a imagem do padre, todos na Cidade da Bahia, no trapiche, concordavam com Pirulito que “fazia um dia lindo”, e que ao mirar o céu azul aonde Deus deveria estar, concluía que Deus era bom e que, neste momento, deveria estar pensando nos capitães de areia. Eles furtavam, brigavam nas ruas, xingavam nomes, derrubavam negrinhas no areal, por vezes feriam com navalhas e punhais homens e policiais; no entanto, eram bons, uns eram amigos dos outros.

Sem dúvida, esses aspectos da narrativa facilitam ao leitor classificá-la, mais ou menos aleatoriamente, como de estilo realismo fantástico, realismo romântico, romântico proletário, realismo crítico ou socialista e outras acepções. Isto porque Jorge Amado se utiliza de uma mistura de características de estilos romanescos, tendo como base as antigas canções de gesto, canções de esgar e narrativa medieval e pós-medieval que lhe segue.

A narrativa de século XII, sobretudo, apesar de escrita em língua vernacular, passa por um momento de transição, sendo o que o Latim e a temática de autores clássicos como Virgílio e Ovídio estão ainda muito presentes e fortemente influenciando os novos autores, embora quando escrita em língua do povo torne-se, cada vez mais, criativa e repleta de novas imagens e personagens. Começa, assim, a fugir do épico tradicional, dos anais históricos, das biografias e escritos religiosos.

O ponto central da literatura medieval de cavalaria estava na França, mas as grandes idéias políticas de Virgílio e as temáticas de amor de Ovídio ainda possuíam lastro forte de influência, o que perdura por milênios, alcançando Jorge Amado que bebe nas duas fontes. Eneas recebido por Dido, com toda hospitalidade, roupas novas, alimento e muito amor é, mais de uma vez, alertado do seu destino (Roma) e questionado, com o lembrete: estas te deixando criar uma nova pátria, como servo de uma mulher, construindo para

ela uma cidade esplendida? Estas esquecendo de teu destino, de teu dever, de teu próprio reinado, de teus amigos (Livro IV, 355-357). Todo o livro IV quando a Eneida são dedicado ao conflito entre tentação do amor, do bem-estar, e a missão maior do herói, seu destino, seu compromisso com o objetivo final. Essa temática de conflito entre amor e dever é retomada permanentemente na narrativa medieval e se torna um dos eixos temáticos dos personagens em *Capitães de Areia*, principalmente nos exemplos de Sem Pernas e Pedro Bala e Dora.

No lastro dos aspectos de personagens medievais apontado por Frye, Jorge Amado trabalha a urdidura e característica de seu herói para ser vitorioso ante qualquer situação, fazendo com que os figurantes acreditem nele, e desenhando um herói que possa sobrepujar obstáculos físicos e psicológicos em sua jornada. O herói de *Capitães de Areia* é bravo e destemido em qualquer situação, possuidor de qualidades físicas de semi-deus. Em qualquer momento, ele está pronto para avançar, conquistar e servir de exemplo. Uma ilustração dessa capacidade é a passagem em que se arrisca a subir em um telhado para salvar a donzela.

--Na hora que meti o dedo na campainha entonce a dama lá em cima

ficou muito assustada. Pegou, abriu a janela, parecia que ia se atirar mesmo.

Espiava que fazia medo. Tava mesmo chorando. Entonce eu tava

com pena e trepei pela bica pra dizer a ela que não chorasse mais,

que não tinha mais de quê. Que a gente tinha abafado os papéis.

E como tive que explicar tudo a ela, tive que demorar (p56).

A característica de romance que prescreve bravura e lealdade, marcas constantes na aspectologia de heróis medievais, está sempre revisitada por Amado. Os personagens liderados por Pedro Bala demonstram sempre lealdade ao grupo e bravura em seu compromisso de lutar pela revolução, pela pátria. Ao lado disso, Gato, Folha Seca, Sem Pernas, Pedro Bala, Dora demonstram grande habilidade de permanecerem calmos, sangue frio, centrados, aonde suor e emoção não lhe deixam se distanciarem de sua missão.

À proporção que os personagens vão passando por experiências, amadurecendo em suas jornadas, começam a preencher cada vez mais o quesito de etiqueta de herói ideal, para quem o dever está acima do prazer, a batalha e a luta de classe passam ser mais importantes que a amada. Pedro Bala é forte e superior a todos à sua volta, amigos ou inimigos. Ele aprofunda, na última parte da narrativa, o equilíbrio entre habilidade física e mental.

Existem elementos externos de suporte aos capitães e ao líder Pedro Bala e, como encontramos em Robin Hood e em narrativas orais da época medieval, o Padre José Pedro conhecia a lei, “mas, mais uma vez, ficou com os Capitães de Areia, contra a lei” (p128). Essa foi uma atitude do Padre José Pedro diante da iminência da Almiro ter que ir para o lazareto, se comprometendo a mantê-lo em casa e providenciar um médico. Como consequência sofre punição do Arcebispo que é descrito como opressor; as crianças ficariam sem seu padre amigo.

O cônego entrou. Nos seus pensamento o padre nem vira que muitos minutos de espera tinha passado. Não viu tampouco quando o cônego entrou com um passo manso... Era alto e muito magro, anguloso, com a batina muito limpa, os raros cabelos lhe restavam muito bem penteados. Os lábios tinham uma linha dura. Um rosário descia-lhe em torno do pescoço. Se bem sua figura desse uma impressão de pureza, essa impressão não fazia seus traços mais doces. Não havia nenhuma simpatia humana na sua figura, nos seus traços duros (pp. 129-130).

O narrador segue estabelecendo contraste entre o Latim e a vulgata, entre o cônego com sua reluzente batina e a batina de padre José Pedro, suja e velha. O cônego representando o poder dos ricos, atuando em defesa deles e a cada tentativa de defesa do padre de que a acusação não seria verdade, ouve: “O senhor quer dizer que a viúva mentiu?... O senhor sabe que a viúva Santos é uma das melhores protetoras da religião na Bahia? Não sabe dos donativos...

(p.130-133). E diante de qualquer possível tentativa de defesa do Padre José Pedro em relação aos meninos das areias, o cômico o pressionava mais ainda, até chegar ao discurso desejado pelo narrador em sua estratégia de construção:

--Cale-se—a voz do cômico era cheia de autoridade. – Quem o visse

falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No

meio dessa gentinha o senhor deve ter aprendido a teoria deles...

O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja... (p. 134).

O padre, o leitor bem o sabe é inocente, mas é transformado em comunista pela autoridade maior da Igreja ante ele, assim, depreende-se que comunistas, os jovens das areias e o padre são inocentes. Essa é a lógica do discurso implícito, no sentido de Wolfgang Iser, que o narrador deseja transportar para o universo de raciocínio do leitor, em seu processo de crescimento formativo. João de Adão, reflete o padre era um homem bom e era comunista, então os comunistas não podem ser maus como descrevia o cômico. O narrador chega a propor a analogia entre os comunistas a apoiar as crianças e Cristo com deixai vir a mim as criancinhas. Está fechado o círculo de conflito medieval entre o bem e o mal, com caracterização extremamente clara e convincente.

Boa-Vida é prova da nobreza e bondade dos meninos das areias e ao contrair a varíola decide, por conta própria, se recolher ao lazareto, a fim de não contaminar os amigos. No escopo do romance de Chrétien de Troyes, os heróis são de origem humilde, simples em seus gestos; vadios, pobres, soldados do rei idealizado, sem muita educação, mas leais. Diante das batalhas pela sobrevivência nas ruas, seguem mostrando sua masculinidade, amor, fraternidade e lealdade ao reconhecer o herói central, a quem devem obediência e admiração.

Com Pedro Bala e seus amigos não é diferente. O importante é o coletivo idealizando seu herói, seus atos mais nobres; mas o herói de Amado possui algo de pícaro em sua jornada e se educa aos poucos, crescem aos olhos de todos em sua volta. Quando João de Adão, em uma mesa de cachaça ouve um velho dizer que ninguém muda o destino dos pobres e que é coisa já pré-definida, lá de cima, levanta a voz: “Um dia a gente muda o destino dos pobres...”

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

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

--Que é que tu sabem, frangote? – perguntou o velho.

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

Olhou para todos. O velho calou e também olhava com respeito.

A confiança foi de novo chegando devagar. Lá fora um violão começou a tocar (p. 140).

A música começa a tocar, acordando a sensibilidade, anunciando um novo mundo, anunciando a chegada de um novo Pedro Bala, menino, mas já admirado e respeitado, filho de Raimundo, o Loiro, que morreu em defesa dos operários das docas. É o anunciar de um novo cenário dentro do contexto da narrativa que irá se aprofundar no processo de formação dos personagens para a batalha final pela revolução e pela pátria.

Assim, o herói central é reconfirmado, sua identidade desconhecida recebe contornos claros e se estabelece no romance, sua liderança forte é aceita pelas gerações, até o velho se curva ao novo momento, triunfa a noção de grupo; tudo dentro da tessitura de ótica romanesca medieval, que não é exclusividade de Amado em sua construção da oposição entre o bem e o mal. Esse recurso e essa dicotomia abraçada pela literatura popular, pela nova classe que surge em tornos dos feudos, falando língua própria, afastada da língua da elite, e lança-se como alternativa para outras formas de arte: pintura, teatro, canções populares e, depois, cinema e televisão. A narrativa medieval com seu amor impossível, e com o bem lutando contra o mal é um campo fértil para a construção de utopias (José Mauricio Gomes de Almeida, *A tradição regionalista do romance brasileiro*, Rio: Achiamé, 1981: 216-240).

Mas as utopias necessitam de pano de fundo para serem sonhadas como possibilidade concreta e quando a realidade não o poder fornecer, o narrador irá buscar o apoio em outros artifícios de convencimento junto a cultura popular e a sociedade aonde a ação está projetada para acontecer, aonde o herói terá que enfrentar os desafios. Dessa forma, o fantástico não pode ser descartado como forma integradora, desde que esse fantástico possa ser parte do imaginário onírico e real da comunidade. No caso de Amado, no universo da

cultura da Cidade da Bahia, o narrador irá se lastrear nas tradições afro-brasileiras.

E, dessa forma, os seres de candomblé podem coexistir com os humanos, como o compadre de Ogun, em *Pastores da noite*, da mesma forma que o romance medieval traz duendes e fadas, mágicos, gigantes, para povoar suas narrativas, basadas no imaginário potencial vigente. Tanto em um como em outro caso, esses seres e essa dinâmica entre humanos e semi-deuses tem por objeto adicionar e aumentar a participação do leitor na estória, mas igualmente testar e ampliar o valor da virtude do herói.

A sequência em que Volta Seca vai passar um tempo no sertão, com índios e maloqueiros de Aracaju, contraparte dos capitães de areia da Cidade da Bahia; as descrições idealizadas da paisagem de flores, campos amigos, aves amigas, o manso andar do trem sertanejo e repentina introjeção e presença do capitão Virgulino, o Lampião, paralelamente inserido deus-ex-machina na narrativa pode ser interpretada como às passagens fantásticas de personagens voadores, vivendo passado e presente em um só tempo unificador: o teatro e seu palco aberto aos heróis, ogres e fadas, bandidos e valientes, que também esta associado às cantigas medievais e a literatura de cordel.

Uma moça dormia num dos carros, um caixeiro viajante
esconde

a carteira de dinheiro. Um coronel gordo sai do vagão, fala:

__Capitao Virglino...

O cangaceiro de óculos aponta o fuzil:

--Para dentro.

Volta Seca pensa que seu coração vai estourar de alegria.

Encontrar seu padrinho, Virgulino Ferreira, Lampião, herói das
crianças sertanejas (PP. 211-212)

A fim de destacar a maturidade de Volta Seca, como importante personagem, mesmo que coadjuvante, apto para participar da luta revolucionaria, Amado cria o diálogo:

--Meu padim, deixe eu ficar com você

-- Me de um fuzil,

--Tu ainda é menino... Lampião o olha com seus óculos escuros.

--Não sou mais não, já soldado... Lampião grita”

--Ze Baiano, dá um fuzil a Volta Seca...

E Volta Seca começa a atirar derrubando um, depois outro dos
que

bateram na polícia; ataca outro com punhal, ante os aplausos
de

Ze Baiano.

-- Esse menino é dos bons... (212).

Gostaria de explorar a guisa de conclusão deste tópico que o herói medieval de Amado vem recheado de suas idéias picaresca e revolucionaria, seu compromisso com a estética do Partido Comunista elaborada para o artista realista socialista da União Soviética, assim como para os artistas de nominados de progressistas pelos ideólogos da teoria da arte socialista, mas vem também recheado e contornado pela realidade de conflito entre a burguesia brasileiro-baiana e as classes desfavorecidas, operários, estivadores, e abandonados, como entendimento da realidade de 1937 que serve de leit-motivo para a construção do romance *Capitães de Areia*.

A sabedoria e coragem do herói, o uso de sua inteligência para combater o inimigo mais forte e opressor, no caso de Amado se associa com característica tipicamente brasileiras, como a esperteza e uma certa dose de malandragem. Assim, Jorge Amado para clarificar essas características usa o corpo do romance para defini-la através das ações do personagem Gato que o narrador afirma possuir a elegância do malandro, a qual se caracteriza pela habilidade do movimento no andar e pela clássica maneira de portar um chapéu.

Noites e noites, o Gato voltou à mesma esquina só para vê-la. Agora tudo o que conseguia em dinheiro era comprar trajes usados e se por elegante.

Tinha o dom da elegância malandra, que esta mais no jeito de andar, de colocar o chapéu e dar um laço despreocupado na gravata que na roupa propriamente (p. 39.)

Afinal a roupa poderia ser velha e desbotada e não esquecer o aspecto de andarilho de *Lazarillo de Tormes* ou do personagem Dom Quixote, ate mesmo em farrapos, para simbolizar a estrutura dominante. Assim, o foco passa para a astúcia do herói em lidar com a violência burguesa, igualmente simbolizada pela violência perpetrada pelo bando de meninos dos centros urbanos, exemplificados pela Bahia e pelo Rio de Janeiro.

Dentro do aspecto de brasilidade e contemporaneidade narrado por Amado e em aproximação e distancia com a temática do andarilho medieval e subsequentes, vale recordar Antonio Candido com sua proposta de dialética da malandragem, aonde coexistem o universo de leis estabelecidas, as relações sociais das classes dominantes com sua rígida hierarquia e busca de garantia do estabelecido como padrão e uma constante oscilação com a realidade vivida pelos meninos de rua, entre os lordes feudais e os grupos marginalizados que se organizam em verdadeiros bandos de Robin Hoods e de heróis cangaceiros para criar um outro mundo de lógica e ética próprias, aonde roubar dos ricos é uma virtude e aonde o uso da astucia e da malandragem são ferramentas de alta valia.

É dentro desta visão de herói que podemos entender o personagem João José, professor, roubando livros de história em estante de casa na Barra, tornando-se perito nesse tipo de furto, com a nobre missão de edificar consciências e se tornar guardião e mestre do momento mágico de aprender e ensinar. Mas João José é constituído de forte conceito de responsabilidade e exemplo ao nunca vender os livros furtados, mas usá-los para o engrandecimento e formação dos jovens amigos. João José se especializava em contar histórias de aventureiros e cavaleiros do mar, personagens heroicos e lendários.

Muitos romances medievais narram histórias lendárias, heróis fantásticos, trazem código de honra para os personagens, vencem adversários sob a imagem de uma donzela frágil. São narrativas que descrevem sentimento e amor, mas que dão ênfase ao processo edificador do herói em sua aventura e meta de conquista final vinculando o ato heroico ao bem estar da sociedade, do reinado, do país, enfim, da revolução socialista no caso de *Capitães de Areia*. Em qualquer situação registre-se um grande dose de qualidade de super-homem para o herói inferiorizado que vai vencer o terrível monstro opressor: os monstros gigantes, reais e imaginários e o monstro maior simbolizado pelo capitalismo destruidor da humanidade.

Os vingadores, Lampião, Antonio Conselheiro, Rosa Palmeirão, Tereza Batista, antes de depois de Pedro Bala Volta Secas e Gato, são personagens permanentemente lembrados por Jorge Amado como verdadeiros símbolos da resistência e tem sido analisados muitas vezes por Roberto Schwartz e mesmo Eric Hobsbawm (*Bandits*, 2000, pp. 63-76) como espécies de bandidos sociais e, mais recentemente listados ao longo dos personagens de Cidade de Deus.

Há, sem dúvida algumas analogias que a crítica mais recente pode aventurar. No enfoque adotado aqui, preferi centralizar e limitar a análise as teorias emanadas pelos ideólogos da estética socialista realista aos quais Amado estava seguindo, apesar de usar conteúdos imanentes e recursos sociais da realidade brasileira, o que, por outro lado, nunca lhe garantiu o status de realista socialista pela crítica ortodoxa soviética, nem mesmo por Ovcharenko que o lista apenas entre os progressistas escritores ocidentais. Não há espaço para abraçar canções de gesto, literatura de cordel, alusões medievalizantes e dialética da malandragem nos pressupostos de Zdanov, de Stalin e do Lukacs da época.

Essas ferramentas, as relações entre os heróis Amadianos e os protótipos medievais, estilo herói cangaceiro, roubando dos ricos para ajudar aos pobres, aos poucos vai construindo uma dialética que aponta para a única solução permanente que será a revolução socialista. Isto porque em 1937, e mesmo depois, até a morte de Stalin e as denúncias de suas atrocidades, Amado sempre acreditou e cultivou a ideia de um mundo socialista e igualitário, acreditou na utopia da luta de classe. Por isso, seus romances sempre terminam com o herói revolucionário apontando para o futuro e formando novas almas, como bem pedia George Lukacs. O herói está confiante, e passa essa confiança para o leitor, de que a revolução é inevitável, como o passar do tempo e das ações, mostram.

Por isso mesmo, Pedro Bala, no final do romance, alcança a mais elevada posição de membro do Partido Comunista, após as peripécias do herói andarilho em formação, passando pela prisão, passando a ser reconhecido pelo agitador perigoso (um grande elogio entre os camaradas). O narrador sabe da urdidura do tecido narrativo e de sua importância para o leitor, e afirma:

No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano em que foi todo ele de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder de sua classe, que se encontrava preso numa colônia. E, no dia em que fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a

revolução é uma pátria e uma família (231)

A base de *Capitães de Areia* é o romance proletário que Amado já trabalhara em *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, os dois primeiros com heróis em busca da revolução e *Jubiabá* já a tratar da problemática relativa a marginalidade urbana e de seu potencial para o processo revolucionário. O centro da narrativa, como em *Lazarillo de Tormes*, é formar o herói por suas peregrinações e dificuldades enfrentadas, amadurecendo diante do outro, através uma perspectiva de classe, gênero e etnia. São seres incompletos que ousam sair, sempre sob a ótica e luz comunistas, para enfrentar a adversidade burguesa (o grande monstro feudal e medieval) construída pela classe dominante, capitalista e insensível. Sergipano em *Cacau*, Linda em *Suor*, Balduino em *Jubiabá* e Pedro Bala em *Capitães de Areia* são os heróis centrais que irão galvanizar outros heróis dentro da narrativa e no espaço do leitor para formar quadro em busca da salvação comunista, verdadeiros heróis pedagógicos, heróis positivos e formadores de almas.

Na linha do romance medieval que era escrito em linguagem da vulgata em oposição aos rígidos ditames do Latim, Jorge Amado se propõe, também aqui seguindo uma premissa estética do Partido, a escrever em língua direta para o leitor humilde, estudante, trabalhador, operário, e jovem, em sua maioria. A ordem era escrever para o povo, como no medievo o escritor buscava o popular, e no caso de Jorge, como intelectual orgânico que o era, membro da vanguarda do proletariado, mas também consciente do gosto romanesco pelo folhetim e pelo melodrama, já presentes nas rádio novelas – daí seu tratamento diante da personagem Dora. Essas estratégias Amadianas são as primeiras portas para os novos meios de comunicação de massa: cinema, rádio e, a seguir televisão, sem esquecer as adaptações de seus personagens para o teatro e a literatura de cordel.

Como a literatura de costumes medievais, com críticas e ironias aos costumes feudais e às cortes, realçando a nobreza do amor puro, da solidariedade e dos hábitos entre os menos favorecidos, o romance de Amado narra a história dos oprimidos, denuncia as mazelas do nascente capitalismo brasileiro e enaltece heróis e heroínas fora do padrão, prostitutas, marginais e operários, seres dominados pela exploração econômica e reduzidos quase bichos selvagens pelos preconceitos de classe e de cor. Antonio Balduino, um negro, é narrado como um grande herói, em todas as etapas de sua formação, da infância de órfão, moleque de morro e de rua, até sua maturidade conquistada em verdadeira viagem e a duras penas, após o entendimento do antagonismo entre as classes.

É esse o quadro que, a seguir, na jornada e formação do autor, vamos encontrar em *Capitães de Areia*. Pedro Bala, Gato e seus amigos, juntamente com os estivadores, operários e estudantes vão seguir os passos romanescos

e heroificador dos humildes, da vulgata, que já havíamos encontrado em *Suor*. Os personagens bandido-heróis, João José, Gato, Pedro Bala são, antes de tudo vítimas da sociedade opressora e a violência que praticam é narrada, quase sempre como justa e deve ser desconstruída, no sentido de Derrida, e reconstruída, no sentido de Balkin como contraponto à violência econômica e opressora dos capitalistas e de seu aparelho policialesco.

O romance toma o partido dos fracos meninos das areias que crescem e se agigantam no drama do Sem Pernas que prefere o suicídio ao reformatório, passam por processo de formação e conscientização quando Pedro Bala se arrepende e se considera culpado ao se colocar em lugar de sua vítima e quando o grupo faz auto-crítica de seus atos e avança rumo as lutas sindicais e operárias.

Jorge Amada parece brincar com o fantástico e o pícaro na elaboração de seus personagens, embora não passe a narrativa para a autobiografia de Pedro Bala como requereria o estilo picaresco, introduz elemento do pícaro, na definição de Gonzalez Palencia:

El pícaro, sin ser criminal verdaderamente, pertenece AL
hampa:
tiene poco o ninguno escrúpulos, particularmente em
procurarse
médiros de mantenimiento, a pesar de ello, em ocasiones
gusta
de exponer máximas y sentenciar Morales, sus sentimientos
de
humanidad son manifestos, ... su ocupacion ordinária y
normal ES
La de servir al outro, el hurto es freqüente em el, pero no el
robô,
es astuto, ... participa de las preocupaciones de su tempo
(*Lazarillo de Tormes*, 1965, p. 18).

Todas essas são características inerentes ao personagem Pedro Bala, seus crescimento moral, dos pequenos furtos ate seu compromisso com os sindicalistas e processo revolucionário. Lógico, queremos apontar para outras pesquisas que o romance de Amado não pode ser circunscrito ao restrito universo de romance de cavalaria, apesar de seu sistemático uso dos

elementos indiciados, não apenas limitado ao realismo socialista, ou fantástico, ou picaresco. Trata-se de uma escolha pela colagem, com maior ênfase em um ou outro aspecto. Em *Capitães de Areia*, há uma preferência pela construção de heróis e narrativa de características medievais, até mesmo com os heróis louros (Pedro Bala e Dora) usados como modelos estéticos para interagir com os mulatos e negros meninos das areias. É essa idealização, ao lado dos modos de comportamento e desenvolvimentos dos personagens que fazem com que o romance possa ser analisado dentro da ótica do fantástico, deus-ex-machina, comum no romance medieval, aonde também predomina o uso da linguagem do povo. Amado é um mestre na arte camaleônica de construção de narrativas, apesar das permanentes limitações imposta pelas linhas rígidas da estética de Zdanov e Lukacs do realismo socialista que, no âmbito geral conclui por deixá-lo à margem como bem salienta Occharenko.

No entanto, o apelo de alguns para combinar realismo com romantismo, e com narrativas populares e até mesmo estilos medievais não conseguiu prosperar no âmbito da crítica e da estética soviética, conforme aponta Avner Zis, mesmo V. Shcherbina, de quem se esperava mais abertura, tem uma reação contrária e em 1957 incluindo, de forma lacônica, Amado, junto com Tolstoy, Scholokov, Brecht, Aragon, Neruda e Nezval como autores que podem ser abrigados no realismo socialista. Na verdade, ela está na fronteira que condena a proposta do comunista francês Roger Garaudy com seu realismo sem fronteiras. Ainda em 2005, quando de minha visita a Universidade de São Petersburgo, os estudantes de doutorado de literatura não consideravam Jorge Amado como escritor realista socialista, embora o denominassem de progressista. Alias, essa é uma tarefa e uma pesquisa que ainda precisam ser cuidadosamente feitas para melhor se apreciar a recepção de Amado na antiga União Soviética e na Rússia contemporânea, aonde todos os livros de Amado são traduzidos e amplamente lidos em publicações bem feitas e de baixo custo.

O fato é que a técnica narrativa de Jorge Amado navegando pela literatura medieval, aspectos da literatura de cordel, com seus elementos de realismo fantástico, incluindo personagens de candomblés e deus-ex-machina, com sua construção de personagens que passeiam pela realidade e pelo imaginário de heróis populares, com o próprio Lampião e Zumbi dos Palmares, semi-deus de candomblé, cria dificuldade para sua aceitação dentro do rígido requisito de B. Suchkov, por ocasião do Quinto Congresso de Escritores Soviéticos que prega a volta à proposta de Lenin acerca da teoria de reflexo da realidade como o verdadeiro núcleo da estética soviética e do realismo socialista (Armando Plebe, *Che cosa è l'estetica sovietica*, Roma, 1969, PP. 15-38). Não é apenas construir o engenheiro de almas e revolucionário andarilho, Pedro Bala, cavaleiro digno da estrela de Dora; é preciso tratar tudo como reflexo da realidade, dentro da realidade, longe, pois, do fantástico.

Felizmente, a recepção literária da obra de Amado, seus heróis realistas e para-realistas podem ser apreciados por outros olhos e imaginação e sua arte estudada por outros cânones. O curioso, no entanto, é exatamente o fato de Amado se comprometer a cada instante em seguir as linhas estéticas do Partido e ser aceito no Ocidente como escritor proletário, realismo, realista socialista, e de costumes e maneirismos, sempre em fases diferentes dos congressos soviéticos.

Pedro Bala e Dora, heróis louros, quase nórdicos ou gálicos, entre os meninos da areia, suas peripécias e aventuras com navalhas e lutas heroicas, Gato e Perna Longa, lutam, furtam, à margem da lei, criam seu próprio universo ético, como Tristão e Isolda, amadurecem em sua viagem peregrina, para alcançar a maturidade de se transformar em herói comunista junto com os estivadores e operários, com os estudantes e outros capitães de areia, todos juntos e livres, sem a amada, para servir uma única causa: a revolução. Eis a construção que o próprio Amado está convencido de servir ao realismo socialista, mesmo que com seus laivos de fantástico.

Bala, que parte
grita no frente
Sob a lua,
braços. Estao em

De punhos cerrados, as crianças saúdam Pedro
para mudar o destino de outras crianças. Barandão
de todos, ele agora é o novo chefe.
De longe, Pedro Bala ainda vê os Capitães de Areia.
num velho trapiche abandonado, eles levantam os
pé, o destino mudou. (p.230).

Imagem do herói revolucionário, partindo para o futuro, requisito do realismo socialista, ouvindo a voz da revolução que chama o cavaleiro errante medieval para novas aventuras. A missão está cumprida nesse vale de trapiches e areias e o herói é chamado para atacar os algozes mais adiante, aonde precisará trabalhar a educação de outros heróis proletários. Como ser interpretado pela crítica soviética, pela crítica burguesa, pela crítica hegemônica dominante é uma questão que se configura além da intencionalidade do autor, no ato de construção de seu romance e de seus heróis, dentro de seu universo de fé e crença.

Assim, a caravana passa e a literatura Amadiana se pereniza.