

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA  
CURSO DE DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA

*SEARA VERMELHA*: DISCURSO IDEOLÓGICO/PARTIDÁRIO  
E SUAS IMPLICAÇÕES NO ESTÉTICO

PAULO DE SOUZA

TESE DE DOUTORADO

PROF. DR. ROBERTO SARMENTO LIMA  
ORIENTADOR

MACEIÓ  
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA  
CURSO DE DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA

*SEARA VERMELHA*: DISCURSO IDEOLÓGICO/PARTIDÁRIO  
E SUAS IMPLICAÇÕES NO ESTÉTICO

Paulo de Souza

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira.

Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima  
orientador

Maceió  
dezembro de 2006

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

S729s Souza, Paulo de.  
Seara vermelha : discurso ideológico/partidário e suas implicações no estético /  
Paulo de Souza. – Maceió, 2006.  
191f.

Orientador: Roberto Sarmiento Lima.  
Tese (Doutorado em Letras : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de  
Alagoas. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação  
em Letras e Linguística. Maceió, 2006.

Bibliografia: f. 186-191.

1. Amado, Jorge, 1912-2001 – Crítica e interpretação. Seara vermelha.  
2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura e sociedade. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

---

Universidade Federal de Alagoas  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

TERMO DE APROVAÇÃO

PAULO DE SOUZA

SEARA VERMELHA: DISCURSO IDEOLÓGICO/PARTIDÁRIO E  
SUAS IMPLICAÇÕES NO ESTÉTICO

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de doutor em  
Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,  
da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

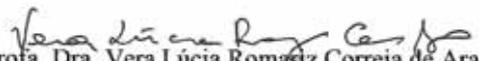
ORIENTADOR:

  
Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima  
Universidade Federal de Alagoas

EXAMINADORES:

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza  
Universidade Federal de Pernambuco

  
Profa. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo  
Universidade Federal de Alagoas

Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães  
Universidade Federal de Alagoas

Maceió, dezembro de 2006.

## DEDICATÓRIA

A você, **Tânia Pereira**, amor, amiga e companheira.

A vocês, **Estefânia** e **Esdras**, de quem furtei horas e horas de convívio.

A **Diva de Souza**, que me doou, sem o saber, o que a vida lhe negou.

## AGRADECIMENTOS

Ao pai celestial, que, sendo Deus, permitiu-nos compartilhar de sua sabedoria.

Ao Professor Doutor **Roberto Sarmiento Lima**, pela confiança em mim depositada.

À Professora Doutora **Vera Romariz**.

À Professora Doutora **Belmira Magalhães**.

À Professora Doutora **Gilda**.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, que contribuíram para esta busca de crescimento.

## RESUMO

Esta pesquisa realiza uma análise da obra *Seara vermelha*, do escritor Jorge Amado. Procura demonstrar que o projeto político-ideológico do Partido Comunista manifesta-se explicitamente na construção da narrativa dessa obra e avalia o quanto e de que maneira isso se reflete na elaboração estética da obra. A demonstração da presença da ideologia político-partidária na narrativa faz-se, inicialmente, a partir da análise de elementos extratextuais da própria obra: título, epígrafes e dedicatórias. Também é demonstrada a infiltração da ideologia político-partidária no enredo do romance pelo estabelecimento de conflitos na narrativa que representam literariamente o conflito de classes existente na sociedade capitalista e pela construção da personagem Juvêncio como um herói típico do Realismo socialista. Contrariando a concepção de que a presença do discurso ideológico-partidário compromete sempre o valor literário da obra amadiana, a pesquisa revela a existência de um trabalho de elaboração estética em momentos narrativos de *Seara vermelha* nos quais o projeto político-ideológico evidencia-se explícita ou implicitamente. Em contrapartida, também há momentos narrativos em que fica evidente o prejuízo da construção literária em favor da justificação de teses do Partido Comunista. Tendo em vista o fato de a presença do discurso ideológico-partidário ora comprometer o trabalho estético da construção narrativa, ora imbricar-se na trama romanesca sem prejuízo algum para a estética da obra, chega-se à conclusão de que não é a presença ou a ausência do discurso ideológico-partidário que torna a obra amadiana melhor ou pior trabalhada do ponto de vista estético. Em *Seara vermelha*, a maior ou menor manifestação do estético deve-se, sobretudo, à mediação que se faz ou que se deixa de fazer, em dados momentos da narrativa, do discurso ideológico-partidário pela forma literária. Essa mediação é mais intensa ou menos intensa conforme a prioridade que se dá, em momentos distintos da narrativa, ao fato literário ou ao projeto político-ideológico.

Palavras-chave:

literatura – narrativa – estética – ideologia – comunismo

## ABSTRACT

This research analyzes the book “Seara Vermelha” by the writer Jorge Amado. It attempts to demonstrate that the ideological and political project from the Communist Political Party is explicitly part of the construction of the narrative of the book and it evaluates how much and in what ways this is reflected on the esthetics of the novel. The demonstration of the presence of the communist political project on the narrative is initially done by the analysis of the extratextual elements of the book: title, theme sentences and dedications. It also shows the infiltration of a political party ideology on the plot of the novel by setting conflicts on the narrative which literarily represent the existing conflict of classes in the capitalist society and by the construction of the character “Juvêncio” as the typical hero of the socialist realism. On the one hand, it opposes to the view that the presence of the ideological and political speech always jeopardizes the literary value of Jorge Amado’s work, and at the same time the study reveals the existence of an esthetic elaborate work in the narrative moments of “Seara Vermelha” when the ideological and political project is realized explicitly or implicitly. On the other hand, there are also narrative moments when it becomes evident the harm caused by the literary construction in favor of the theses of the Communist Political Party. By the fact that the ideological and political speech some times damages the esthetics of the narrative construction, and other times it fits accurately to the romantic story without causing any harm to the esthetics of the book, I have come to the conclusion that it is not the presence or absence of the ideological and political speech that makes the work of Jorge Amado better or worse when its esthetics is to be analyzed. In “Seara Vermelha”, the biggest or the smallest manifestation of the esthetics is, above all, due to the transformation which is done or not with the ideological and political speech as an esthetic literary work.

Key words:

Literature – ideological – narrative – esthetics – communism

## RESUMEN

Esta investigación realiza un análisis del libro de Jorge Amado – “Seara Vermelha”. Busca demostrar que el proyecto político e ideológico del Partido Comunista se ha manifestado claramente en la construcción de la narrativa en esta obra y valora lo cuanto o de que forma esto es reflejado en la estética del romance. La demostración de la presencia del proyecto político comunista en la narrativa se ha hecho inicialmente a partir del análisis de elementos extratextuales de la propia obra: título, epígrafes y dedicatorias. También se busca demostrar la infiltración político y partidista en el enredo del romance por el establecimiento de conflictos en la narrativa que representan literariamente el conflicto de clases existente en la sociedad capitalista y por la construcción del personaje “Juvêncio” como un héroe típico del realismo socialista. Contrariando la concepción de que la presencia del discurso político y partidista siempre compromete el valor literario de la obra de Jorge Amado, esta investigación revela la existencia de un trabajo de elaboración estética en momentos narrativos de “Seara Vermelha”, en los cuales el proyecto político e ideológico se evidencia explícita o implícitamente. En contrapartida, también ocurren momentos narrativos en que se queda evidente el perjuicio de la construcción literaria en favor de la justificación de tesis del Partido Comunista. En vista del hecho de que la presencia del discurso político y partidista a veces compromete el trabajo estético de la construcción narrativa y otras veces ajústase a la trama romántica sin perjuicio para la estética de la obra, se concluye que no es la presencia o ausencia del discurso político y partidista que hace la obra de Jorge Amado mejor o peor trabajada del punto de vista estético. En “Seara Vermelha”, la mayor o menor manifestación del estético se debe, sobre todo, a la transformación que se hace o no en el discurso ideológico y partidista en forma literaria trabajada estéticamente.

Palabras- llave:

literatura – estética – comunismo – ideología – narración

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DOCTRINAÇÃO MARXISTA EM <i>SEARA VERMELHA</i> .....	21
1.1 O despertar da consciência das massas oprimidas.....	22
1.2 Latifúndio e opressãoocial.....	42
1.3 Os brotos da evolução.....	54
1.4 Seara vermelha: a metáfora do título.....	60
1.5 Dedicatórias: a Prestes, a João Amazonas.....	62
2 QUANDO A IDEOLOGIA ALIA-SE AO LITERÁRIO.....	66
2.1 Assimilação estética do conteúdo ideológico.....	69
2.2 Recriação literária do fenômeno do fanatismo religioso nordestino.....	87
2.3 Lucas Arvoredó: representação literária do fenômeno do cangaço.....	110
2.4 Adequação da forma literária à expressão argumentativa do conteúdo ideológico.....	121
2.5 Assimilação estética da voz dos oprimidos.....	139
2.6 Prostituição: determinação social, cumplicidade e erotismo.....	151
3 QUANDO A IDEOLOGIA SOBREPÕE-SE AO LITERÁRIO.....	161
3.1 Pobres X ricos: oposição maniqueísta na representação da luta de classes.....	164

3.2 Juvêncio: submissão da literatura aos interesses da ideologia político-partidária.....	172
CONCLUSÃO.....	191
BIBLIOGRAFIA.....	198

## INTRODUÇÃO

Jorge Amado estreou na literatura brasileira como romancista no ano de 1931, com a publicação de *O País do Carnaval*, obra que caiu de imediato no gosto do público e prenunciou uma opção feita pelo escritor baiano pela literatura de raízes populares, o que veio a se confirmar em sua vasta produção literária das décadas seguintes. Nos anos de 1930 a 1950, a produção literária de Jorge Amado constrói-se marcada decisivamente pelos acontecimentos políticos brasileiros, desde o levante tenentista de 1920 até os desdobramentos do regime ditatorial do Estado Novo. Os romances desse primeiro momento apresentam como característica mais marcante o engajamento político e social. São obras recortadas por forte denúncia social e caráter próximo do documental. As contradições do sistema capitalista nelas são expostas através de relações de poder em que o proprietário capitalista oprime o trabalhador, tanto no meio rural como no urbano. Através desse embate, Jorge Amado encaminha, muitas vezes, a narração para o tom panfletário, ajustando-a ao discurso ideológico

marxista. Ao situar essas narrativas no cenário nordestino, Jorge Amado inclui-se no denominado romance do Nordeste que vigorou na 2<sup>a</sup> fase do Modernismo Brasileiro, o que trouxe à tona um “regionalismo problemático” que, entre outras virtudes, procurou representar literariamente uma realidade social governada pela miséria, pelo atraso e por estruturas políticas e sociais impiedosas. Bons exemplos desse primeiro momento são as obras *Cacau*, *Jubiabá*, *Terras do sem fim* e *Seara vermelha*.

Em obras publicadas a partir da década de 1950, Jorge Amado muda o rumo de sua produção literária. É o que se percebe a partir de *Gabriela Cravo e Canela*, romance em que o anedótico e o pitoresco ganham maior enfoque no retrato que o escritor faz dos costumes e tradições do povo baiano, traduzidos em sua religiosidade, credices populares e sensualidade apimentada. Obras como *Gabriela, cravo e canela*, *Tenda dos milagres*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tocaia grande* e *A Morte e a morte de Quincas Berro D'água* revelam a opção de Jorge Amado pela construção de narrativas em que se representam aspectos da vida social e cultural da Bahia, sua terra natal, através de uma opção clara pelas classes populares, em particular, pelas prostitutas, operários, pescadores, pais-de-santo, negros e mestiços, os oprimidos.

Nas obras citadas, como nas demais obras de Jorge Amado, o cenário da Bahia é sempre o palco dos infortúnios, felicidades e desgraças de suas personagens, com a distinção de que, nos primeiros romances, a construção

romanesca privilegia o político-social, deixando os aspectos culturais em segundo plano, enquanto nas obras do segundo momento, a representação da cultura baiana é privilegiada, apagando ou arrefecendo o vigor do discurso ideológico-partidário.

Entre essa vasta produção literária de Jorge Amado, encontra-se o romance *Seara Vermelha*, que trata da temática da seca e do retirante nordestino, temas tão bem destacados no romance da geração de 30 do Modernismo brasileiro.

Publicado pela primeira vez em 1946, pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, o romance *Seara Vermelha* atingiu a sua 49ª edição em 1999, ao ser publicado pela Editora Record. Além do sucesso editorial no Brasil, a obra foi traduzida para vários idiomas e é o segundo romance amadiano mais divulgado no estrangeiro. Segundo a Fundação Casa de Jorge Amado, há uma adaptação cinematográfica de *Seara Vermelha*, realizada pela Proa Filme (São Paulo, 1963), dirigida por Alberto D'Aversa e estrelada por Marilda Alves, com trilha sonora de João Gilberto.

Sendo *Seara Vermelha* uma obra da primeira fase da produção literária de Jorge Amado – a político-social<sup>1</sup> – é natural que ela apresente as

---

<sup>1</sup> Essa classificação da obra de Jorge Amado em duas fases foi adotada por Roberto da Matta em “Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis”. Segundo esse crítico literário, a primeira fase da obra de Jorge Amado é “caracterizada pela linearidade das grandes narrativas, nas quais no *gran finale* as personagens encontram a luz do Partido Comunista, meio seguro de transformar dialeticamente a realidade e de prover os heróis com uma consciência política mais do que correta”. A segunda fase amadiana é chamada por Da Matta de “carnavalizadora” e constitui-se de obras em que

influências marxistas encontráveis nas demais obras do escritor publicadas no mesmo período. Devido a esse veio ideológico de cunho marxista, é comum negar-se o valor literário de *Seara vermelha*, ou subestimá-lo pelo caráter panfletário atribuído à narrativa. O que se condena nessa obra – como nas outras da fase marxista – é a obsessão do escritor baiano por veicular um discurso que justificasse as teses políticas do Partido comunista; entende-se que isso acabou por comprometer a elaboração estética da narrativa, conduzindo-a a soluções que nem sempre privilegiam o literário, provocando, assim, o declínio do valor estético da obra. Os críticos de Jorge Amado pode ser que tenham razão, entretanto o que surpreende, em uma análise mais acurada dessa questão, é que a maioria das discussões que desqualificam ou desprestigiam o escritor baiano parecem se limitar a comentários superficiais, pois não se encontram com facilidade obras que demonstrem como essas falhas se manifestam na elaboração própria das narrativas. Apesar de a fortuna crítica relativa à obra de Jorge Amado ser bastante extensa, não são tantos os textos críticos que se detêm na análise dos problemas de construção estética que se afirma existirem nas narrativas de Jorge Amado.

Miécio Táci (1972, p. 125-143), ao escrever *Estilo e revolução no romance de Jorge Amado*, viu uma certa “terminologia político-partidária que não pertence à linguagem comum, mas usada como tal, sem mais

---

“há um visível abandono dos heróis exemplares – sempre pobres, honestos e politicamente corretos – por uma súcia de malandros, putas e marginais, cujo credo são suas relações de amizade e sabedoria com que enfrentam os exploradores do povo e as durezas da vida diária”. (DA MATA, Roberto. **Do país do carnaval à carnavalização**: o escritor e seus dois brasis. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1997. p. 126-128)

explicações”. Para Táci, essa terminologia é responsável pelo decréscimo da qualidade literária de *Seara vermelha*, que, segundo ele, tinha o demérito de não “atingir a mesma tonalidade épica do resto de sua obra [de Jorge Amado]” porque “a tragédia dos retirantes” não foi capaz de transmitir “a mesma emoção intensa” que se “pôde observar nos deserdados da Bahia” – da região do cacau ou da cidade de Salvador – representados nas obras anteriores de Jorge Amado.

As críticas mais contundentes contra a qualidade literária das obras de Jorge Amado começaram a surgir nos anos de 1940. Sérgio Milliet (1947, p. 150) faz uma crítica contundente contra *Seara vermelha*, designando-o como um livro “dogmático” que não passa de “uma tentativa sociológica” que exemplifica “o aspecto religioso que pode assumir entre nós o marxismo”. Um estudo de Carlos Guilherme Mota (1977) intitulado *Ideologia da cultura brasileira* acusa a obra do escritor baiano de repetição de fórmulas literárias gastas, apesar de bastante populares. Alfredo Bosi (1996), em *História concisa da literatura brasileira*, aponta nas obras de Jorge Amado a presença de “excesso de estereótipos” e condena o apelo constante à “pieguice”. Bosi também questiona o caráter revolucionário atribuído às obras do escritor e o caracteriza como mero “populismo literário”. Walnice Nogueira Galvão (1976) também detectou esse “populismo literário” ao publicar *Amado: respeitoso, respeitável*. O ensaio da escritora denuncia a precariedade da elaboração artística de *Tereza batista cansada de guerra* e põe em dúvida o aspecto revolucionário da obra de Jorge Amado; denuncia ainda o maniqueísmo reducionista com que o

escritor baiano glorifica o ‘povo’, compondo personagens que não passam de caricaturas, exceção feita, na opinião de Walnice, ao “*rico e fino Coronel e para a representante do povo, a prostituta mulata, casal revelador da ótica classista e sexista do escritor*”.

Em direção oposta às críticas que se fazem à suposta precariedade estética dos romances de Jorge Amado, há um número considerável de textos críticos que valorizam a contribuição amadiana para a Literatura Brasileira e reconhecem qualidade literária nas obras do escritor baiano. Entre os mais significativos, encontra-se o estudo *A contribuição amadiana ao romance social brasileiro*, de Fábio Lucas (1997). O ensaio reconhece as obras de Jorge Amado como “um documento enfático da disparidade social do país” e defende que o “mínimo de literatura” (tão criticado pelos opositores da literatura de Jorge Amado), seria o compromisso estético do escritor, enquanto que “máximo de honestidade” aponta para o compromisso ético. Lucas reconhece o valor literário dos romances proletários de Jorge Amado afirmando que “o que há de novidade neles é a engenhosidade do relato, a locução simples, acessível ao grande público” bem como o feito de “conciliar a capacidade narrativa com os propósitos pedagógicos de denúncia da condição social do trabalhador”.

Nelson Cerqueira (1988), em *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, segue na trilha dos que fazem apologia do texto amadiano. Esse conterrâneo do romancista não apenas reconhece a presença da ideologia marxista nas obras de Jorge Amado, mas

também justifica a partidarização impressa pelo autor baiano em suas obras como sendo um procedimento coerente com a época em que tais obras foram produzidas e plenamente justificáveis enquanto artifício de composição literária.

Numa perspectiva que consideramos bastante sensata, estão os estudos de Eduardo de Assis de Duarte (1988). Em *Romance em tempo de utopia*, o crítico literário aprofunda o estudo de alguns romances de Jorge Amado. Na análise que faz, Duarte defende a obra amadiana do que ele chama de acusações por duplo preconceito: por se tratar de um escritor best-seller e por ser um comunista. Assinala que o projeto literário de Jorge Amado “está calcado na busca da aceitação popular porque, como comunista, seu objetivo é, desde cedo, escrever para um grande número de leitores e libertar a literatura, assim, do domínio das elites”. Segundo Duarte, Jorge Amado constrói sua produção literária seguindo um programa estético preciso, ancorado tanto na literatura de cordel e nas narrativas orais dos cantadores nordestinos como também na estética do romance histórico e do realismo crítico, de denúncia.

Outra análise interessante da obra de Jorge Amado foi realizada por Affonso Romano de Sant’Anna (2001). No ensaio *Dona flor e o triângulo culinário e amoroso*, o crítico chama a atenção para a presença de um código gastronômico que perpassa a composição narrativa, destaca a carnavalização do texto e comenta a adesão da obra à onda de realismo fantástico que caracterizou parte da narrativa latino-americana em torno da década de 1960.

Numa perspectiva diversa das que foram adotadas pelos analistas que nos antecederam no estudo da obra de Jorge Amado, nossa intenção maior ao analisar o romance *Seara vermelha* foi constatar se há participação explícita ou implícita da ideologia político-partidária marxista na fábula do romance e, caso haja, averiguar como se dá a inserção dessa ideologia no material literário da narrativa. Para atingir esse objetivo, procuramos estabelecer relações entre a ideologia político-partidária comunista e a trajetória percorrida por personagens em *Seara Vermelha* com a intenção de verificar se essa ideologia determinou ou não a elaboração do percurso dessas personagens na trajetória romanesca. Averiguamos a existência de possíveis relações entre os conflitos estabelecidos entre as personagens dentro do romance e o conflito de classes na sociedade capitalista concebido por Karl Marx e corroborado pelo Partido Comunista. Examinamos também se a caracterização das personagens no romance submete-se ou não a arquétipos que satisfazem à ideologia político-partidária do Partido Comunista. Uma vez constatada a presença dessa ideologia, procuramos demonstrar, na materialidade da obra, se essa variável desencadeou ou não as falhas de elaboração estética que se atribuem a esse romance. Também verificamos, na matéria textual de *Seara vermelha*, a presença de elementos que revelam virtudes no trabalho de construção estética da obra e a relação que possa existir entre a manifestação desses elementos e a influência ideológico-partidária comunista.

No primeiro capítulo, fizemos um estudo de elementos paratextuais de *Seara vermelha* - título, epígrafes e dedicatórias – que se manifestam reveladores da presença de pressupostos político-ideológicos marxistas na narrativa de *Seara vermelha*. Procuramos demonstrar o quanto esses índices textuais estão preñes de significados ideológicos que se ampliam e se desenvolvem na trama romanesca. Entre outras coisas, examinamos a presença das teses do ideário político comunista relativas à necessidade de conscientização política das massas oprimidas, à condenação do latifúndio, ao trabalho político de preparação da revolução comunista e à crença na possibilidade de realização de uma revolução comunista em território brasileiro. Utilizamos como referência, principalmente, o *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels, e as reflexões de Jacob Gorender sobre o pensamento marxista expressas em *Marxismo sem utopia*.

Tanto no capítulo *Quando a ideologia alia-se ao literário* quanto no capítulo *Quando a ideologia sobrepõe-se ao literário* procuramos verificar se a incidência da ideologia político-partidária em *Seara vermelha* sempre é nociva ao trabalho estético da obra ou se foi possível harmonizar o conteúdo ideológico com a elaboração estética da trama romanesca. A verificação foi feita com a observação de fatos literários de *Seara vermelha* que expressam explícita ou implicitamente o programa político-ideológico do Partido Comunista. Analisamos, à luz da história dos movimentos pré-políticos da revolta do cangaço e do fanatismo religioso (tão freqüentes no cenário nordestino do final do século XIX e início do século XX), a trajetória de personagens como Beto Estêvão e Lucas Arvoredó.

Pretendemos, com isso, ampliar uma discussão que foi iniciada por Eduardo de Assis Duarte em *Romance em Tempo de Utopia*.

Adotando a concepção de que *Seara vermelha* é um romance de tese, visto que procura justificar teses político-partidárias, apuramos se a solução dada à estruturação da narrativa teve como objetivo adequá-la à intenção argumentativa desse tipo de narrativa. Analisamos também a utilização das formas discursivas pelo narrador e as implicações do tipo de discurso empregado para a expressão da objetividade do mundo narrado e subjetividade das personagens. Analisamos ainda o fenômeno da prostituição numa perspectiva que se afasta da noção dominante que vê na personagem Marta apenas uma representação da determinação sociológica da prostituição. Para relacionar o conteúdo ideológico político-partidário expresso em *Seara vermelha* com as questões ligadas à estética da obra literária, tomamos como referência as conclusões a que chegou Pedro Lyra sobre esse tema expressas em *Literatura e Ideologia*. Para analisar as relações entre literatura e história, tomamos como referência o pensamento de Georg Lukács sobre o conteúdo sócio-histórico das obras literárias. Também recorreremos aos estudos sobre a relação entre conteúdo e forma da obra literária desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e Antonio Candido.

Investigamos como o princípio de verossimilhança foi empregado na construção do desempenho da personagem Juvêncio no desfecho de *Seara vermelha*. Nessa investigação, examinamos as implicações da presença ou ausência da verossimilhança para construção literária e as relações que esse

fenômeno mantém com as teses do Partido Comunista. Para isso, também levamos em consideração a compreensão das influências do realismo socialista na obra de Jorge Amado, que foi membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, e suas interferências no processo de construção da personagem Juvêncio.

Na análise que fizemos, utilizamos o conceito de “ideologia” que a define como sendo uma “palavra que engloba a totalidade das concepções culturais de um determinado grupo humano, numa determinada fase de sua evolução histórica” (LYRA, p. 87). Assim, no uso específico que fizemos da palavra “ideologia” ao longo desse trabalho, estamos nos referindo ao ideal social de um grupo específico, em tempo e espaço determinados. Quando falamos em ideologia marxista, ideologia comunista ou ideologia político-partidária do Partido Comunista estamos nos referindo às concepções a respeito da vida social que são próprias dos marxistas, dos comunistas ou dos membros do Partido Comunista.

## **1 DOUTRINAÇÃO MARXISTA EM *SEARA VERMELHA***

A partir da leitura de alguns dos elementos paratextuais de *Seara vermelha* – título, epígrafes e dedicatórias – torna-se evidente que a intenção de Jorge Amado, com a escritura desse romance, foi criar uma obra literária capaz de difundir entre os seus leitores as teses político-ideológicas do Partido Comunista. O escritor faz questão de revelar a intencionalidade ideológico-partidária de sua obra ao espalhar pela narrativa esses e outros elementos que a associam diretamente aos pressupostos ideológicos apresentados no *Manifesto Comunista* publicado por Marx e Engels em 1848, na Alemanha.

Um olhar atento para as epígrafes da obra revela que elas não são meros arabescos literários. Ao citar Engels e Luís Carlos Prestes, o autor sugere em quem e em qual pensamento referenciou-se para elaborar sua obra. Essas epígrafes, ao privilegiarem um produtor intelectual comunista e

um líder revolucionário marxista, deixam bem claro o lugar ideológico do qual partem os pressupostos que se apresentam ao longo da narrativa.

### **1.1 O despertar da consciência das massas oprimidas**

A epígrafe “A liberdade é o conhecimento da necessidade” expressa o que Engels, juntamente com Marx, afirmam no Manifesto Comunista: a convicção de que a classe proletária, para vir a tornar-se revolucionária, precisa ser doutrinação quanto à opressão a que está submetida e ter a consciência despertada para a luta de classes:

Mas em momento algum o Partido Comunista cessa de desenvolver nos operários uma consciência tão clara quanto possível do antagonismo hostil existente entre burguesia e proletariado, para que os operários saibam converter as condições políticas e sociais que a burguesia deve necessariamente criar com a sua dominação, em outras tantas armas contra a burguesia (...) (MARX; ENGELS, 2001, p. 99)

Esse despertar da consciência proletária para a luta de classes está representado em *Seara Vermelha* nas transformações por que passa a personagem Juvêncio. Através dele, Jorge Amado representa ficcionalmente o processo de formação política de um revolucionário comunista na prática mesma da construção de uma revolução. Juvêncio é apresentado ao leitor como um sertanejo que conviveu com a opressão e a exploração do sistema capitalista latifundiário na paisagem árida nordestina, desde a infância pobre até a juventude, quando decide sair de casa em busca de melhor alternativa àquela vida miserável que vivia na fazenda. O que move Juvêncio a abandonar as terras em que trabalha ao lado da família é um

certo sentimento de revolta e de indignação contra a injusta realidade social que o cerca

Não via futuro na roça, naquele pedaço de terra que o pai lavrava (...) se haviam de trabalhar dia e noite, para uma fazenda, nascer e morrer em cima da enxada, sem nenhuma outra perspectiva, então nada restava a não ser largar tudo, tomar de uma repetição, ir cobrar nas fazendas e nas cidades o que – segundo Neném – lhes era devido. Teria sido cangaceiro se encontrasse Lucas na sua ansiosa busca pela caatinga. Despertava nele, como em outros filhos do sertão, aquela revolta sem direção contra a vida que levavam. Se o beato Estevão já houvesse iniciado sua pregação quando da sua fuga, Juvêncio seria talvez um de seus homens. Ali, na caatinga, a revolta contra a fome levava os homens ao cangaço ou ao misticismo desesperado. (AMADO, 1977, p. 289)

A narrativa constrói-se de maneira a demonstrar que esse sentimento de revolta contra as desigualdades sociais (apresentadas na narrativa como resultantes da estrutura econômica e social do sertão nordestino) é primitivo e carente de conscientização política, razão porque conduz alguns sertanejos para a luta revolucionária sem causa concreta e sem objetivos definidos, tanto no cangaço do bando de Lucas Arvoredado como no fanatismo religioso infrutífero do beato Estêvão. O trecho destaca que o primeiro impulso da personagem foi na direção de tornar-se cangaceiro, “tomar de uma repetição, ir cobrar nas fazendas e nas cidades o que – segundo Neném<sup>2</sup> – lhes era devido” e sugere que uma outra alternativa seria a personagem seguir o fanatismo religioso “Se o beato Estevão já houvesse iniciado sua pregação quando da sua fuga”.

---

<sup>2</sup> Neném é a alcunha afetiva como a personagem Juvêncio é conhecida no núcleo familiar. O título do capítulo que põe em evidência essa personagem opta pelo nome familiar para destacá-lo como o terceiro filho de Jerônimo (os outros dois, Jão e José, dão título aos capítulos anteriores), em contraponto ao revolucionário marxista que se constrói ao longo do capítulo.

A narrativa, entretanto, desvia Juvêncio da rota do banditismo e do fanatismo para posteriormente demonstrar ao leitor a ineficácia desses movimentos populares de resistência ao latifúndio enquanto movimentos verdadeiramente revolucionários.

Mas Neném, em vez de encontrar o bando de Lucas, deparou com a estrada de ferro e o apito do trem o tentou, meteu-se num vagão, desembarcou na capital. Tinha então dezoito anos, um pouco menos. Entrou para a Polícia Militar. (AMADO, 1977, p. 289–290)

Os novos rumos de Juvêncio na narrativa irão conduzi-lo ao encontro da ideologia comunista e ao processo de educação política através da doutrinação do Partido Comunista. Essa mudança de rumo na trajetória da personagem constrói-se na narrativa de maneira a demonstrar que o sentimento de revolta que se apodera do sertanejo injustiçado precisa ser orientado pelo projeto político comunista, procurando ressaltar que tal projeto é o único que pode canalizá-lo para uma luta revolucionária eficiente, capaz de destruir as estruturas sociais burguesas e latifundiárias que oprimem o camponês. O ideário comunista é apresentado ao sertanejo Juvêncio por ocasião de sua chegada à cidade de São Paulo, momento em que se inicia o processo de educação política do herói marxista que protagoniza *Seara vermelha*:

Quando saíra da roça em busca da cidade antes de entrar para a Polícia Militar e seguir para São Paulo, mal sabia soletrar e desenhar o nome. (...) Em São Paulo, o camarada Tavares, Zé Tavares, um sujeito de sua terra que emigrara e era guarda civil na capital paulista, dera-lhe a ler o livro de Maria Lacerda Moura e um romance sobre a vida de trabalhadores do campo. E depois o convidou a ingressar no Partido, contando-lhe,

enquanto andavam pelas ruas trocando pernas, qual a missão dos comunistas, como lutavam e o que pretendiam. Entusiasmou-se:  
– Mas era isso o que eu tava procurando... (AMADO, 1977, pg. 273)

O encontro com o líder comunista Zé Tavares desencadeia a educação política do sertanejo recém-chegado à cidade de São Paulo e sua conversão ao ideário marxista através da filiação ao Partido Comunista Brasileiro. Assim como Zé Tavares, Juvêncio torna-se comunista logo após a chegada à metrópole paulista, o que pretende revelar o quanto a propagação das idéias comunistas no ambiente urbano se mostrava mais eficaz que no meio rural, onde ainda prevaleciam os ideais revoltosos primitivos do cangaço e do fanatismo. O aprendizado político desses sertanejos na cidade de São Paulo reforça o discurso do Partido Comunista Brasileiro que apontava para a necessidade da educação política do trabalhador rural, que deveria se dirigir aos centros urbanos em que se desenvolvia e se aprimorava o pensamento marxista (reuniões, debates, etc). Essa necessidade já é representada literariamente no romance *Cacau*, escrito anos antes por Jorge Amado: a personagem Colodino também empreende uma viagem a um grande centro urbano, o Rio de Janeiro, onde se submete à doutrinação proletária marxista. Já iniciado no Partido Comunista, escreve uma carta para José Cordeiro, o Sergipano, em que expressa:

Sergipano:

Estou no Rio, já arranjei trabalho. Como vão os camaradas daí? O Coronel ficou danado porque Honório não me matou?

Venha embora pra cá, Sergipano. Aqui se aprende muito. Tem resposta para o que a gente perguntava aí. Eu não sei explicar direito. Você já ouviu falar em luta de classe? Pois há luta de classe. As classes são os coronéis e os trabalhadores.

Venha que fica sabendo tudo. E um dia a gente pode voltar e ensinar para os outros.

Abrace os conhecidos.

Colodino. (AMADO, 1986, p.126)

Sobre o sentido dessa ida de Colodino para o Rio de Janeiro e seu conseqüente encontro com a ideologia comunista, Eduardo de Assis Duarte fez o seguinte comentário:

A cidade grande assume o sentido de lugar iluminado onde se adquire o conhecimento apenas intuído no mundo alienante da fazenda. Para lá vão os portadores da palavra preencher os vazios do intelecto e concluir o aprendizado adquirido no trabalho braçal. (...)

Essa emergência do proletário rural ao universo da aprendizagem revolucionária num contexto urbano e letrado não deixa de conferir certo sentido de universalidade a *Cacau*. (DUARTE, 1996, p. 57-58)

Assim como o foi para Colodino do romance *Cacau*, a cidade também será para Juvêncio o lugar de salvação, de encontro, da realização do desejo. A cidade salva Juvêncio da perdição do cangaço e o encaminha à causa socialista.

O jovem sertanejo que fugira de casa para entrar no grupo de cangaceiros de Lucas Arvoredo, aprendia na cidade e se fazia líder de homens revoltados (...) pensava no sertão, nos camponeses, em Lucas Arvoredo e em José, seu irmão que acompanhara o jagunço. Fora o mesmo impulso de revolta, a mesma sede de justiça que o arrancara da roça. Apenas ele tivera mais sorte e em vez do grupo de cangaceiros, encontrou o Partido e a direção justa para a sua rebeldia. (AMADO, 1977 p. 305)

O narrador afirma enfaticamente que Juvêncio escapou da revolta sem causa do cangaço porque “encontrou o Partido e a direção justa para a sua

rebeldia”. A ida para São Paulo, foi nesse sentido, providencial para desviá-lo do atraso intelectual do meio rural e conduzi-lo ao encontro das idéias que se mostram mais iluminadas e mais esclarecedoras para encaminharem o sertanejo à luta comunista que a narrativa aponta como autenticamente revolucionária.

Alfredo Wagner Berno (1979, p. 95) também chama a atenção para o fato de que Juvêncio não é o único personagem do universo narrativo amadiano a passar pela experiência do deslocamento do meio rural para a cidade, onde vivencia o processo de educação política e encontra as respostas para as indagações que estavam sem resposta enquanto a personagem permanecia atrelada apenas à experiência do meio rural. Para Berno, é como se, na narrativa amadiana, o meio rural por si só não pudesse produzir seus “intelectuais”, necessitando de uma experiência urbana nos movimentos operários de massa ou nos quadros do “partido proletário”.

A grande cidade para Jorge Amado torna-se um estágio necessário pelo qual devem passar os “trabalhadores da fazenda” para se tornarem organizadores e propagandistas, educadores e representantes do grupo social a que estavam anteriormente vinculados. E a identificação do autor é comumente com esse proletário: além de Sergipano em *Cacau*, Joaquim em *São Jorge de Ilhéus*, Juvêncio em *Seara vermelha*, Gonçalo em *Subterrâneos da liberdade*; todos eles saíram de uma condição camponesa, tiveram experiência urbana e voltaram para o campo como liderança e vanguarda político-ideológica, ou se tornaram simultaneamente líderes nos movimentos sociais urbanos. (BERNO, 1979, p. 95)

A narrativa de *Seara vermelha* ratifica o que diz Berno, ao construir os caminhos percorridos por Juvêncio até o processo de iniciação do jovem oriundo do meio rural no Partido Comunista. Com a chegada à cidade de

São Paulo, a doutrinação política tanto se efetiva pela interação de Juvêncio com o “camarada Zé Tavares”, através do diálogo, “enquanto andavam pelas ruas trocando pernas”, como pela leitura de livros indicados pelo membro do Partido Comunista. Veja-se que não são quaisquer livros: primeiro, um de Maria Lacerda Moura<sup>3</sup>, escritora cujas obras eram reconhecidas como revolucionárias e bem aceitas no movimento operário e sindical brasileiro do início do século XX. Depois, “um romance sobre a vida de trabalhadores do campo”<sup>4</sup>, que, não por coincidência, também vem a ser o tema desenvolvido em *Seara vermelha*. As indicações de leitura feitas pelo camarada Zé Tavares são adequadas à cartilha de educação política do Partido Comunista, nos termos da qual a literatura deveria servir aos interesses do Partido. Ao propor a leitura de obras que fazem um retrato das condições materiais em que vivem os trabalhadores urbanos e rurais, Zé Tavares materializa na narrativa a crença de alguns marxistas na utilidade pedagógica da “literatura de partido”, cujas idéias deveriam estar a serviço da doutrinação política das massas quanto aos princípios, metodologia revolucionária e objetivos do comunismo.

---

<sup>3</sup> Maria Lacerda de Moura foi uma ativista política que se envolveu diretamente com o movimento operário e sindical, no início do século XX. Autora de livros questionadores da realidade social brasileira, escreveu sobre a guerra, o malthusianismo, o papel da mulher na sociedade e a pedagogia libertária, além de discorrer em favor da luta pela eliminação de toda exploração, injustiça e preconceito. Publicou, entre outras obras, as seguintes: *Em torno da educação* (1918); *A mulher moderna e o seu papel na sociedade atual* (1923); *Amai e não vos multipliqueis* (1932); *Han Ryner e o amor plural* (1928) e *Fascismo: filho dileto da Igreja e do Capital* (s/d).

<sup>4</sup> Essa referência torna-se mais interessante se considerarmos o fato de que o próprio romance *Seara vermelha* também pode ser compreendido enquanto romance que narra as dores e sofrimentos de uma família de trabalhadores rurais. Parece que, com essa menção a “um romance sobre a vida de trabalhadores de campo”, Jorge Amado quis colocar no próprio corpo da narrativa uma indicação da validade de *Seara vermelha* enquanto obra de educação política do trabalhador.

A inserção na narrativa desse diálogo que revela o aliciamento de Juvêncio para o Partido Comunista coloca em pauta a questão da criação de uma literatura proletária que fosse útil à educação política dos trabalhadores, tema que inquietou uma ampla corrente de intelectuais marxistas e esteve em debate durante as décadas de 1930 e 1940. Ao mencionar que uma das obras entregue por Zé Tavares a Juvêncio para leitura é “um romance sobre a vida de trabalhadores do campo”, a narrativa especifica o tipo de literatura a que Juvêncio teve acesso, uma obra literária voltada para a representação artística da realidade social de trabalhadores rurais como ele. O romance indicado a Juvêncio para leitura funciona como uma representação, na narrativa, do trabalho de difusão da literatura partidária para educação das massas proposta pelo Realismo Socialista<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> O Realismo Socialista foi pronunciado como dogma para os artistas marxistas em 1934, por ocasião do Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos. Nesse congresso, Zhadnov, aproveitando-se de um pronunciamento de Lênin que afirmava ser favorável a uma literatura de partido, aliou-se a outros teóricos stalinistas para formular os preceitos sobre arte e literatura. Segundo Herbert Read, o Realismo Socialista “visava produzir uma arte compreensível às massas, e inspirar o povo com admiração pela dignidade do trabalhador e pela sua tarefa de construção do comunismo. A idealização heróica do trabalho e do trabalhador era o tema requerido, a mão orientadora do partido comunista e a sua disciplina deveriam moldar e conformar os artistas de modo a criar, segundo as palavras de Estaline, dignos ‘engenheiros de almas’. As técnicas aprovadas derivavam das tradições realistas e naturalistas.” A utilização do termo Realismo Socialista para arte feita por Zhadnov adquiriu contornos diferentes daqueles elaborados anteriormente por Gorkii, e que prenunciavam que “o realismo socialista, método fundamental da literatura e das artes soviéticas, requer que o artista apresente a realidade em curso de seu desenvolvimento revolucionário, de um modo verdadeiro e historicamente correto”. Na perspectiva de Zhadnov a literatura soviética e as demais artes deveriam seguir os princípios do Partido Comunista. Em seu discurso na abertura do Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, Zhadnov deu à idéia de representação da “realidade em curso de seu desenvolvimento revolucionário” a interpretação de que o escritor deveria construir uma literatura que se empenhasse com ardor na tarefa de construir a sociedade comunista futura e defendeu a intromissão do Partido Comunista nas artes, que passavam a ser vistas como instrumento a ser explorado ideológica e partidariamente para fins educacionais e de mobilização das massas. A nova fase artística seria orientada pelos cânones proletários do Realismo Socialista que, com a nova constituição russa de 1936, se transformaram em Lei.

Os resultados da doutrinação comunista realizada por Zé Tavares foram imediatos. Juvêncio “Entusiasmou-se” e respondeu prontamente “Mas era isso o que eu tava procurando...”. As idéias comunistas representam-se na narrativa como tendo o poder de iluminar as trevas da ignorância política em que se encontrava o rude sertanejo. E não só isso: seus olhos de repente se abrem para o conhecimento de verdades que há muito ele estava a procurar. A noção de que a “A liberdade é o conhecimento da necessidade” materializa-se na narrativa a partir daí, em processo contínuo, à medida que Juvêncio evolui de homem rude, sem formação escolar e embrutecido pelo trabalho até a condição de líder revolucionário comunista. A narrativa dispõe os fatos de forma a demonstrar que essa evolução torna-se possível graças ao despertar da consciência política possibilitado pelo contato com o ideário comunista.

O tipo de vida a que se submetera Juvêncio na roça, antes do aprendizado comunista, identifica-se com o de tantos sertanejos que se submetiam a um regime de trabalho que não diferia muito dos métodos de exploração do antigo regime feudal<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> As obrigações a que se submete o sertanejo não diferem muito das obrigações servis que eram devidas pelos servos aos senhores nos sistema feudal da Idade Média. No Feudalismo, “as obrigações servis eram o conjunto de impostos e tributos que os servos deviam pagar aos seus senhores. Os servos tinham que entregar a estes parte de sua produção agrícola (a talha). Eram obrigados também a trabalhar gratuitamente nas terras do senhor (corvéia) e não podiam se deslocar do feudo sem permissão” (SENISE, M; PAZZINATO, A. 1997, p. 7).

Quando partia pelas manhãs para a roça, a foice no ombro, era como um escravo que levasse cadeia nos pés. Aquela terra não era deles, não lhes pertencia, e mesmo seu direito sobre as plantações de mandioca e milho poderia ser discutido pelo coronel a qualquer momento. O dia de trabalho gratuito para a fazenda parecia-lhe demasiada exploração. Não bastava a obrigação de vender os produtos da roça ao coronel, pelo preço que ele fixasse, e ter de comprar no armazém tudo de que necessitasse? (AMADO, 1997, p. 289)

Diante desse cenário de opressão – estágio moderno do antigo sistema de escravidão – como o oprimido haveria de encontrar a porta de escape, isto é, a sua liberdade? O “conhecimento da necessidade” enquanto mecanismo de conquista da “liberdade” aparece em *Seara vermelha* como uma resposta para essa pergunta. O “Conhecimento da necessidade” assinala a urgência imperiosa de educar politicamente dos camponeses, levá-los a conhecer a realidade que os cerca a partir do referencial político da ideologia marxista, representada no romance como indispensável para encaminhar os primitivos sentimentos de revolta em direção à revolução comunista, apresentada nos capítulos finais de *Seara vermelha* como a única capaz de efetivar a libertação das amarras impostas pelo sistema capitalista.

A mesma noção de que o aprendizado político pelo viés marxista da luta de classes desencadeia a luta revolucionária para a conquista da liberdade também já fora representado por Jorge Amado no romance *Jubiabá*. A trajetória de Antônio Balduino – menino de rua, capoeirista, sambista, boxeador, trabalhador rural e, por fim, estivador – torna-se veículo da mensagem revolucionária no instante em que o malandro transforma-se em líder de uma greve dos trabalhadores que recebiam salários miseráveis na cidade de Salvador. Para transformar um malandro

alienado politicamente em um líder grevista com senso revolucionário, a narrativa de *Jubiabá* leva-o ao processo do despertar da consciência política durante uma assembléia de operários grevistas, em que a leitura de um manifesto (instrumento marxista de educação política das massas) faz com que ele perceba a luta de classes existente no modo de produção capitalista, fato que o impele a ingressar na luta sindical em favor dos direitos dos operários e sinaliza para uma futura revolução proletária:

Uma delegação de padeiros vem prestar seu apoio aos grevistas e lê um manifesto incitando todo o operariado à greve. “Greve Geral”, gritam na sala. (...) Diz que os operários são uma imensa maioria no mundo e os ricos uma pequena minoria. Então porque os ricos sugavam o suor dos pobres? Por que essa imensa maioria trabalhava estupidamente para o conforto da minoria?

Antônio Balduino bate palmas. Tudo aquilo é novo para ele e o que estão dizendo é certo. Ela nunca o soube, porém sempre sentiu. (...)

Aquele dia de greve fora dos mais bonitos de sua vida (...) Ele agora sabe porque luta. E vai assim depressa para avisar todos os negros que estão na macumba de pai Jubiabá. Vai avisar a todos: ao Gordo, a Joaquim, a Zé camarão, a Jubiabá. (AMADO, 1978, p.295–298)

A necessidade da construção dessa consciência política do trabalhador representada em *Seara vermelha* e em *Jubiabá* entra em conformidade com o que defende Lukács em *História e Consciência de Classe: estudos de dialéctica marxista*:

Somente a consciência do proletariado pode mostrar como sair da crise do capitalismo. Enquanto essa consciência não existe, a crise mantém-se permanente, retorna ao seu ponto de partida, repete a situação, até que, enfim, após infinitos sofrimentos e terríveis desvios, a lição de coisas da história remata o processo de consciência no proletariado e repõe nas suas mãos a direção da história. (LUKÁCS, 1974, cap V)

Assim como se opera a aquisição da consciência política por Balduino, em *Jubiabá*, o processo de conscientização política das massas trabalhadoras constrói-se em *Seara vermelha* através das ações da personagem Juvêncio naquilo que ele incorpora de tipificação do coletivo enquanto representação literária da vida dos sertanejos nordestinos oprimidos e explorados pelo latifúndio.

A atuação política da personagem Juvêncio imprime na narrativa a representação do despertar das massas camponesas para a compreensão da dominação a que são submetidas. Sua ação final concentra-se no processo de educação política dos sertanejos para atingirem o entendimento das contradições da sociedade de classes. Esse entendimento apresenta-se na narrativa como sendo o primeiro passo para se chegar ao movimento revolucionário nos moldes marxistas ou àquele momento em que “a lição de coisas da história remata o processo de consciência no proletariado e repõe nas suas mãos a direção da história”, como diz Lukács. Esse fato materializa-se na narrativa a partir da educação política gradativa de Juvêncio, tanto pelo ardor de sua conversão ao comunismo como através de seu conseqüente aprimoramento na compreensão dos ideais do Partido relativos à questão camponesa, que alcançam o ápice quando da passagem do sertanejo pela prisão, ocasião em que se intensifica essa aprendizagem:

Para ele, a prisão foi uma Universidade<sup>7</sup>. Os nove anos que levou de cadeia em cadeia, em Natal, no Recife, na Correção e na Detenção no Rio de Janeiro, em Fernando de Noronha e, por fim, na Ilha Grande, foram de aprendizado. [...] Em Engels aprendeu que a “liberdade é o conhecimento da necessidade” e pensou que o sertão estava aprendendo, com sangue e dor. Tanto falava no sertão, nos camponeses explorados, que até faziam pilhérias com ele. Mas, tanto eles como os de fora, os que lutavam na ilegalidade, sabiam que deviam cultivar no moço sertanejo o interesse pelo problema do campo. (AMADO, 1977, p. 328)

A narração do sucesso da aprendizagem de Juvêncio procura fazer crer na viabilidade do trabalho de doutrinação marxista de forma a alcançar os demais sertanejos, visando ao despertar da consciência de classe pretendido pelo Partido Comunista. Veja-se que, no instante em que Juvêncio “aprendeu que a ‘liberdade é o conhecimento da necessidade’”, logo se fez a transposição desse aprendizado político individual para a consciência coletiva. Imediatamente a personagem entendeu que não somente ele aprendia, também “o sertão estava aprendendo, com sangue e dor”. Juvêncio apreende nos livros e no convívio com os companheiros comunistas o “conhecimento da necessidade”.

Quando possuía um conhecimento ainda precário do ideário comunista, Juvêncio vivenciou o fracasso ao lutar como revolucionário da Intentona Comunista no Quartel de Natal. Em parte, esse fracasso

---

<sup>7</sup> De fato, a prisão de presos políticos durante a ditadura de Getúlio Vargas, e, mais tarde, no período militar pós 1964, se tinha o seu lado perverso, porque não somente restringia a liberdade de cidadãos de forma arbitrária, como também submetia os presos a torturas que os conduzia muitas vezes à morte, também teve um efeito colateral não previsto pelos repressores: funcionou também como “universidade” de doutrinação e aprendizagem marxista. Entre os presos políticos, a prisão agregou intelectuais, operários, militantes do Partido Comunista, simpatizantes da causa revolucionária, universitários, militares, agitadores, etc, o que permitiu a ampliação do debate político, planejamento de novas estratégias de ação e socialização de práticas políticas revolucionárias graças ao contato entre revolucionários de diversas origens.

apresenta-se na narrativa para justificar a derrota da Intentona Comunista de 1935 como sendo resultado da formação incompleta dos revolucionários, ainda não plenamente doutrinados e amadurecidos nos princípios revolucionários do comunismo. Para superar essas dificuldades de formação, como já vimos, as lacunas da formação revolucionária de Juvêncio são preenchidas no aprendizado na prisão, no Rio de Janeiro, ao entrar em contato com a literatura do Partido e com outros comunistas mais experientes.

Os companheiros mais esclarecidos ajudavam-no. Leu, finalmente, aqueles livros que cobiçava nos dias anteriores à Revolução de 35 (...) os materiais, livros e folhetos que tratavam da questão camponesa. Ele os devorava nos longos dias na prisão. (AMADO, 1977, p. 328)

A narrativa constrói a evolução da aprendizagem do líder marxista para apresentá-lo, ao fim da narrativa, apto para colocar em execução a “proposta de atuação efetiva junto aos trabalhadores rurais”. O histórico de sertanejo e profundo conhecedor da paisagem rural nordestina garantiria o seu acesso como militante comunista entre seus conterrâneos. Juvêncio transforma-se de aprendiz do comunismo em educador ideal junto aos trabalhadores rurais porque, desde sua aparição em *Seara vermelha*, ele se apresenta ao leitor com uma forte identificação com o destino de sua classe, encarnando as aspirações da gente oprimida do sertão, contemplando os sertanejos como seus iguais e reconhecendo-se em cada um deles, na maneira como enfrentam os obstáculos, no mesmo descontentamento contra a opressão. Mas não apenas o seu histórico de sertanejo o credencia a dirigir-se ao sertão, sua maturidade política adquirida ao longo dos anos de

aprendizagem soma-se à experiência revolucionária adquirida como revoltoso da Intentona Comunista para habilitá-lo a levar os sertanejos ao mesmo “conhecimento da necessidade” que o despertou para a luta revolucionária.

O fecho da narrativa de *Seara vermelha* encerra o ciclo do aprendiz e inicia o do doutrinador: registra a partida de Juvêncio de volta ao sertão nordestino para efetivar uma cruzada de disseminação dos ideais marxistas entre os sertanejos e organizá-los em núcleos baseados no programa da Aliança Nacional Libertadora<sup>8</sup> - as Ligas Camponesas.

Depois entrou no assunto. Juvêncio esperava com ansiedade aquela resolução.

- O trabalho é difícil mas você conhece bem o sertão. Tem o exemplo do que estamos fazendo em São Paulo. Ligas camponesas, células de fazendas, levantar as reivindicações.

Juvêncio contou-lhe o caso acontecido com Zé Tavares e os camponeses. Vitor deixou de sorrir para dizer:

- Ele tem razão. Os beatos e os cangaceiros acabarão no dia em que os sertanejos tiverem consciência política. É trabalho teu... (AMADO, 1977, p.334)

---

<sup>8</sup> A Aliança Nacional Libertadora foi fundada em março de 1935 e teve como primeiro presidente o comunista Hercolino Cascardo. Esse movimento revolucionário propunha combater o fascismo e o imperialismo, promover a reforma agrária, suspender o pagamento da dívida externa e nacionalizar e desenvolver a indústria nacional. Em maio de 1935, Luís Carlos Prestes, que já havia ingressado no Partido Comunista Brasileiro e no qual já ocupava cargo de direção, fazendo parte do Bureau Político e do Comitê Central, publica uma carta no jornal “A Manhã” (Nº 16, edição de 14/05/1935) aderindo à Aliança Nacional Libertadora. “O crescimento da ANL foi, sem dúvida, um dos maiores sucessos de um movimento de massas no País. Aglutinando toda a oposição democrática do país, impulsionada pelo Partido Comunista, tendo como presidente de honra o carismático Luís Carlos Prestes e exercendo um notável fascínio sobre o proletariado e as camadas médias urbanas, a ANL se transformou em poucos meses num dos mais poderosos agrupamentos políticos do país.” (SPINDEL, Arnaldo. **O que é Comunismo**. In: **Coleção primeiros passos**, vol 1. São Paulo: Editora Brasiliense/Circulo do Livro, 1993, p. 169) Em 14/07/1935 a ANL entrou na ilegalidade, uma vez que o Presidente Getúlio Vargas, com base em uma nova lei de segurança nacional aprovada em abril de 1935, determinou por decreto o fechamento de todos os núcleos da ANL. Com a ilegalidade, Luís Carlos Prestes ocupa posição de destaque ao ser aclamado Presidente de Honra da ANL e, mesmo preso, exerceu influência sobre o movimento durante os eventos da Intentona Comunista. Durante o curto período de sua duração, a ANL ganhou projeção no país e arregimentou seguidores dentre os diversos setores da sociedade, principalmente entre os operários, militares e na classe média.

A ansiedade de Juvêncio por gerar nos companheiros camponeses a consciência revolucionária para a libertação das massas oprimidas é intensa. Nessa empreitada heróica em direção à seara sertaneja, Juvêncio segue como porta-voz do conhecimento comunista. De aprendiz se converte em mestre das massas oprimidas para desencadear nos sertanejos esse despertar da consciência das contradições da realidade que os cerca e do conhecimento da necessidade de lutar contra a dominação capitalista. O despertar da consciência é apresentado na narrativa como percurso necessário à conquista da liberdade. Para atingir esse objetivo, registra-se, ao término da narrativa, a atuação de Juvêncio no sertão e os seus primeiros contatos com os sertanejos entre os quais conviveu na infância, visando à doutrinação da política marxista em solo nordestino:

Mas Juvêncio queria saber de Militão e dos demais que permaneciam na fazenda. Quanto ganhavam por dia, atualmente? Havia colonos? Meeiros? Continuavam obrigados a comprar no armazém?

Depois pediu que ele reunisse, naquela mesma noite, todos os trabalhadores que pudesse. Ali em sua casa, sem que o capataz soubesse. (...) Tinha muito que lhes contar, ia ensinar-lhes como mudar aquela vida que levavam, tão desgraçada. (...) Militão perguntou, com respeito, antes de sair para chamar os outros:

– Tu aprendeu tudo isso na capital? Tu não perdeu tempo e o que tu diz é cuma luz que alumia, abre um clarão nos olhos da gente que tava no escuro...

Os homens vieram, reuniram-se na sala, Juvêncio falou. Eles ouviram num silêncio apenas interrompido por uma ou outra exclamação:

– É isso mesmo...

– Tá dizendo a pura verdade...

(AMADO, 1977, p. 334, 335)

O trabalho de doutrinação política efetivado por Juvêncio materializa na narrativa de *Seara vermelha* um projeto de construção das bases de uma

futura revolução comunista no Brasil, com a participação decisiva dos camponeses. O trecho acima exerce a função pedagógica de apontar para o leitor a metodologia a ser empregada para alcançar esses camponeses e atraí-los para a causa revolucionária. Primeiro, conduzindo-os ao questionamento das condições materiais a que se submetiam no dia-a-dia do trabalho e à constatação da crise social que os arrasava: “quanto ganhavam por dia, atualmente? Havia colonos? Meeiros? Continuavam obrigados a comprar no armazém?”; segundo, apontando-lhes a perspectiva de mudança: “ia ensinar-lhes como mudar aquela vida que levavam, tão desgraçada”. A reação dos camponeses às palavras de Juvêncio aponta para o êxito inicial da empreitada, pela adesão dos camponeses ao seu discurso: “ – É isso mesmo... – Tá dizendo a pura verdade...”.

Os resultados obtidos com a formação ideológica do sertanejo Juvêncio abrem possibilidades, impõem a dilatação dos limites da área de atuação da propaganda ideológica comunista e a formação revolucionária dos trabalhadores para além dos centros urbanos a que estava restrita, visando ao alcance das massas camponesas. Esse trabalho efetivado por Juvêncio mostra-se na narrativa como imprescindível porque procura realçar a importância vital da conscientização política dos trabalhadores como uma das ações que precedem a revolução, em consonância com as ponderações que Florestan Fernandes faz sobre a necessidade de conscientização dos operários :

Assim, pois, para que uma revolução tenha lugar, é preciso, primeiramente, conseguir que a maioria dos operários (ou pelo menos a maioria dos operários conscientes, ponderados, politicamente ativos) tenha compreendido perfeitamente a necessidade da revolução e esteja disposta a morrer por ela. (FERNANDES, 1984, p. 24)

O desfecho de *Seara vermelha*, com o trabalho de doutrinação que passa a ser efetivado por Juvêncio junto aos trabalhadores rurais visando à adesão dos camponeses a uma futura revolução comunista, é coerente com as expectativas dos comunistas brasileiros em relação ao papel dos trabalhadores numa possível revolução comunista no Brasil, na época em que o romance foi escrito. A proposta de expansão do ideário revolucionário marxista para o meio rural e conseqüente cooptação dos camponeses para o projeto político da Aliança Libertadora Nacional e do Partido Comunista fez parte do debate político dos comunistas brasileiros nas décadas de 1930 e 1940.

Anos mais tarde, os líderes aliancistas presos no Maria Zélia<sup>9</sup> elaboraram uma proposta de atuação efetiva junto aos trabalhadores rurais, visando organizá-los em núcleos baseados

---

<sup>9</sup> O presídio Maria Zélia foi "criado" para recolher comunistas envolvidos nos episódios de 1935 (Intentona Comunista), manteve cativos por mais de ano cerca de 2000 indivíduos, irregularmente detidos, cuja maioria não era ligada a qualquer movimento ou partido de esquerda. Em 1936 houve nesse presídio, situado num complexo industrial contíguo a uma vila operária, na cidade de São Paulo, uma tentativa de fuga e 24 homens foram aleatoriamente fuzilados por agentes da chamada polícia especial - corporação especial dirigida por elementos integrantes da fascista Ação Integralista Brasileira. Neste presídio estiveram também grandes lideranças, como Luis Carlos Prestes e Caio Prado Júnior, e houve um tempo em que funcionou dentro dele uma faculdade, em que os professores e militantes de esquerda ministravam aulas aos presos comuns. O Maria Zélia era um presídio improvisado; antes de se tornar presídio era um complexo industrial que fora projetado e construído no início do século pelo empresário chamado Jorge Street, que o batizou com o nome de sua falecida filha. Sua transformação em presídio se deu por decreto do Presidente Getúlio Vargas para aprisionar os comunistas, uma vez que ainda não existiam, oficialmente, estruturas físicas destinadas especialmente para os fins de encarceramento e tortura de indivíduos perseguidos por tendências político-ideológicas. (YUNIS, Leandra. **A violência policial na era Vargas**. A Palavra Latina, São Paulo, ano 1, n. 4, nov./dez., 2004)

no programa da Aliança Nacional Libertadora. Um dos objetivos era a realização de um Congresso Camponês do qual deveria surgir o Sindicato Camponês. Esta organização deveria ser uma “frente única de massas”, de caráter permanente, dela participando assalariados agrícolas, “camas-de-vara”, peões, colonos, rendeiros, meeiros, terceiros e pequenos sitiantes. Cada uma dessas camadas da população rural, diferenciada quanto à organização de trabalho e remuneração, deveria ser organizada e dirigida por seu próprio sindicato” (HERNANDEZ, 1985, p. 59-50)

Ao materializar esse debate político na narrativa de *Seara vermelha*, Jorge Amado transpõe para a ficção a nova estratégia do Partido Comunista Brasileiro para a construção de uma futura revolução comunista no Brasil. Estratégia essa que os comunistas brasileiros passaram a pôr em prática após o fracasso da Intentona Comunista de 1935. A concepção de que era necessária a participação efetiva das massas camponesas numa preparação e desenvolvimento de uma revolução futura perdurou no pensamento dos comunistas brasileiros. Florestan Fernandes, ao analisar as possibilidades de realização de uma revolução proletária em nosso país, defendia no final do século XX que a participação dos camponeses ainda era imprescindível para a instauração de um processo revolucionário proletário em território brasileiro:

Ainda no fim deste século (e quanto mais hoje) a conquista do apoio dos camponeses e dos semicamponeses espalhados por todo o país é crucial. Sem eles, uma revolução proletária não teria viabilidade, porque as forças nacionais e externas da contra-revolução fragmentariam o país e poderiam, bem conduzidas, isolar os focos revolucionários vitoriosos, não dando tempo para que a própria revolução chegasse à conquista do poder e ao escalonamento das batalhas decisivas. (FERNANDES, 1984, p. 113)

## 1.2 Latifúndio e opressão social

A epígrafe que traz palavras de Luís Carlos Prestes traduz outra tese marxista que é trabalhada em *Seara Vermelha*: a necessidade da abolição do latifúndio, da destruição de uma estrutura social em que vigora a concentração da propriedade privada e dos meios de produção nas mãos de uma pequena parcela da população.

“Está no latifúndio, na má distribuição de terra da propriedade territorial, no monopólio da terra, a causa fundamental do atraso, da miséria e da ignorância do nosso povo.”

(Luís Carlos Prestes)

Com as palavras de Prestes, Jorge Amado sinaliza para o leitor a atualização histórica no cenário brasileiro da década de 1940 daquilo que Marx e Engels já haviam anunciado no Manifesto Comunista: a idéia de que a marginalização social do trabalhador, entre eles o trabalhador rural, é decorrência da concentração da propriedade privada dentro da estrutura social capitalista burguesa. Na narrativa romanesca de *Seara Vermelha*, é a expulsão da terra pelo latifúndio quem traz toda sorte de desgraças para Jerônimo e sua família, bem como para tantos outros sertanejos igualados na mesma miséria. Sem terra para trabalhar, os retirantes seguem numa agonizante caminhada pelo sertão: alguns adoecem e morrem durante a travessia pela caatinga, a fome massacra e mata os sertanejos.

E através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados

para fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas, que descem em busca de São Paulo. (...) São milhares e milhares se sucedendo sem parar. É uma viagem que há muito começou e ninguém sabe quando vai terminar porque todos os anos os colonos que perdem a terra, os trabalhadores explorados, as vítimas das secas e dos coronéis juntam seus trapos, seus filhos e suas últimas forças, e iniciam a jornada. (AMADO, 1977, p. 56)

A narrativa registra a deterioração física e moral do sertanejo Jerônimo em sua viagem incerta em destino às terras desconhecidas de São Paulo. Terras que se representam na narrativa, quais as do Nordeste de onde migravam, como impossíveis de serem apropriadas pelos trabalhadores, porque o sistema capitalista burguês já as destinara ao fazendeiro do café. Os retirantes que chegam a São Paulo constataam as condições adversas no trabalho das fazendas de café. Alguns dos que conseguem fazer a viagem de volta ao sertão nordestino apresentam-se em condições mais miseráveis que as dos que fazem a viagem de ida:

Quando apareciam rotos, e ainda mais pobres que eles, os que voltavam da terra que idealizavam de toda fartura, e contavam das dificuldades que havia lá, eles se encolhiam, com pouca vontade de ouvir... (AMADO, 1977, p. 120)

*Seara vermelha* sugere que não há escapatória para os retirantes. A narrativa expõe uma realidade na qual não existe a possibilidade de melhoria dos indicadores sociais da comunidade dos trabalhadores rurais espoliados e aponta como causa dessa crise social, que arruína a existência dessa vidas degradadas pela fome e pela miséria, a impossibilidade de apropriação da terra pelos que de fato a trabalham. Jucundina, mulher de Jerônimo, a mais desesperançada dos retirantes, “há muito aprendera que desejar a posse da terra que trabalhavam, era um sonho impossível e

irrealizável” (AMADO, 1977, p. 21). Essa impressão vem a se confirmar à medida que os retirantes atravessaram o sertão: por onde passaram em sua travessia, encontraram a mesma estrutura agrária injusta. Quando, depois de uma longa e cansativa caminhada pela caatinga sertaneja, chegaram às terras férteis das margens do rio São Francisco, notaram frustrados que o latifúndio também ali estava, ainda mais cruel e gerando mais miséria:

Não tardaram, no entanto, a descobrir, que todas aquelas terras ubérrimas pertenciam a uns poucos donos e que aqueles homens magros e paludados trabalhavam em terras dos outros, na enxada, de sol a sol, nos campos de ouricori, nos carnaubais e nas plantações de arroz e algodão, ganhando salários ainda inferiores àqueles que pagavam no sertão. (AMADO, 1977, p. 116)

A exclusão social da maioria dos sertanejos apresenta-se no romance como produto exclusivo dessa apropriação da terra por uma pequena minoria capitalista formada por latifundiários como o Dr. Aureliano, que detinha sozinho a vastidão de terras de onde partira Jerônimo. *Seara Vermelha*, no prólogo, detalha o funcionamento da cadeia produtiva na fazenda do Dr. Aureliano, que sintetiza o que também ocorria nas demais fazendas.

A vida era ruim e difícil. Metade da farinha, do milho e da batata era para a fazenda, além do dia de trabalho gratuito, obrigatório pelo contrato de meeiro [...] Se o armazém da fazenda, onde compram o que vestir, não roubasse tanto, ele até poderia juntar algum dinheirinho [...] Eram obrigados a comprar no armazém da fazenda [...]. Existiam leis na fazenda que não estavam escritas mas que todos respeitavam religiosamente, e uma delas era a que obrigava colonos e trabalhadores a comprar ali tudo o de que necessitavam [...] e a obrigação de vender os produtos da roça ao coronel, pelo preço que ele fixasse... (AMADO, 1977, p. 23, 24, 29, 289)

Através desse detalhamento, o narrador induz o leitor a concluir que toda a miséria dos sertanejos decorre dessa estrutura agrária perversa que permite a concentração fundiária. A narrativa faz questão de demonstrar quanto o latifúndio é injusto para os sertanejos: primeiro, porque paga salários miseráveis pelos dias de trabalho nas fazendas; segundo, porque se apropria, mediante pagamento de preços irrisórios, dos bens produzidos pelos sertanejos quando as terras são arrendadas; terceiro, porque descarta a mão-de-obra excedente, gerando um exército de mão-de-obra de reserva que achata ainda mais os ganhos insignificantes que restam à mão-de-obra produtiva – o sistema perpetua a exploração do trabalhador rural que se operava, com outra faceta, desde a época da escravidão. O exército de mão-de-obra de reserva cresce ainda mais com a expulsão dos sertanejos da fazenda em virtude de sua venda a outro proprietário. Alguns migram à procura de trabalho nas fazendas vizinhas, outros, como Jerônimo, partem para São Paulo a trabalhar nas fazendas de café, mas a sina é a mesma dos operários como descrita por Marx e Engels:

Tais operários, obrigados a se vender peça por peça, são uma mercadoria como qualquer artigo de comércio e estão, portanto, expostos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado. [...] Em decorrência, as despesas causadas pelo operário reduzem-se quase exclusivamente aos meios de subsistência de que necessita para a sua manutenção e para a reprodução de sua espécie. (MARX; ENGELS, 2001, p. 72)

As palavras de Luís Carlos Prestes utilizadas como epígrafe reforçam-se no romance por inteiro. A narrativa constrói-se de modo a condenar o latifúndio e registrar toda série de males dele decorrentes, ao mesmo tempo

em que sugere que não há outra solução para o problema, senão uma profunda reformulação da estrutura agrária brasileira, de forma que se venha a dar ao trabalhador rural o direito de possuir a terra para que nela possa trabalhar e sustentar com dignidade a sua família. A possibilidade de um dia vir a possuir uma porção de terra para trabalhar povoa o imaginário dos sertanejos representados em *Seara vermelha* como sendo a solução para a situação miserável em que se encontram.

Eis o que alimentava a esperança naqueles corações cansados. A promessa de terra para cada um, livre de dificuldades, de processos posteriores revelando donos desconhecidos, quando já a terra estava lavrada, as benfeitorias levantadas. (AMADO, 1977, p. 120)

Diante do registro que se faz em *Seara vermelha* da necessidade de se dar ao trabalhador rural a oportunidade de possuir terras para trabalhar, pela perspectiva como essa necessidade se apresenta nesse romance, nota-se como são evidentes as intenções da narrativa de justificar a tese marxista relativa à reformulação da propriedade agrária dentro de um governo revolucionário socialista. Os fatos narrados em *Seara vermelha* conduzem o leitor a concluir que a proposta marxista de abolição do latifúndio é a solução para encerrar de vez o estado de miséria absoluta em que vive o sertanejo, única alternativa para levá-lo a apropriar-se de uma porção de terra necessária ao seu sustento e de sua família. A personagem Juvêncio será o porta-voz dessas convicções dentro do romance:

Os cangaceiros não iriam resolver os problemas tremendos do sertão. Só o governo popular revolucionário que a Aliança pregava: “Terra para os camponeses” [...] “Pão, terra e

liberdade”. Mais do que pão e liberdade era a palavra terra que tocava o seu coração sertanejo. Via a alegria no rosto dos colonos, dos meeiros e dos trabalhadores quando aquelas terras que lavrassem lhes fossem entregues... (AMADO, 1997, p. 296)

A personagem tem consciência de que “a palavra terra” é depositária de uma solução definitiva para o problema da desigualdade e injustiça social existente no sertão, por isso que ela “tocava o seu coração sertanejo” mais do que as palavras “pão” e “liberdade”. Através das convicções de Juvêncio, a narrativa veicula a idéia de que “só o governo popular revolucionário que a Aliança pregava” poderia realizar a reforma agrária no sertão e tornar viável a “esperança daqueles corações cansados” com a concretização da “promessa de terra para cada um, livre de dificuldades”. Juvêncio sabe bem que “a alegria no rosto dos colonos, dos meeiros e dos trabalhadores” só se manifestaria “quando aquelas terras que lavrassem lhes fossem entregues...”. As convicções da personagem Juvêncio sobre a questão da terra entram em consonância com esta afirmativa de Marx sobre a necessidade de abolir a concentração da propriedade privada, feita no Manifesto Comunista:

Horrorizai-vos porque queremos abolir a propriedade privada. Mas em vossa atual sociedade a propriedade privada já está abolida para nove décimos de seus membros. Ela existe precisamente porque não existe para esses nove décimos. Censurai-nos, portanto, por querer abolir uma forma de propriedade cuja condição necessária é a ausência de toda e qualquer propriedade para a imensa maioria da sociedade. (MARX; ENGELS, 2001, p. 82)

Como em *Vidas Secas*, a narrativa de *Seara Vermelha* procura ainda demonstrar que a concentração da propriedade territorial nas mãos dos

latifundiários gera a miséria dos sertanejos muito mais do que os fatores climáticos. Através dessa obra, Jorge Amado também procura desmistificar a idéia de que os problemas sociais do Nordeste decorrem apenas da má distribuição de chuvas.

E através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viajava uma multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas (...) É uma viagem que há muito começou e ninguém sabe quando vai terminar porque todos os anos colonos que perderam a terra, os trabalhadores explorados, as vítimas da seca e dos coronéis juntam seus trapos, seus filhos e suas últimas forças e iniciam a jornada. (AMADO, 1977, p. 56)

Adaptando o discurso de Marx e Engels ao ambiente rural do Nordeste, *Seara vermelha* propaga que a apropriação dos meios de produção pelo latifundiário era injusta e precisava ser questionada pelos trabalhadores rurais nordestinos. Esse questionamento pode ser visto nas pregações do beato Estevão, um fanático ensandecido que lidera uma revolta em *Seara vermelha*:

A terra era mãe farta e boa. Eles tinham direito, o beato não via as cercas delimitando as propriedades, não se preocupava com os títulos de posse registrados em cartórios. “Aquilo tudo era fantasia, vaidades dos ricos”. (AMADO, 1977, p. 246)

O questionamento da posse da terra pelo latifúndio também é sugerido no decorrer da narrativa cada vez em que se apresentam a violência do capitalismo agrário e latifundiário e a maneira injusta como os fazendeiros adquiriam as terras e ampliavam seus latifúndios “no fundo do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os

coronéis tomando a terra dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam” (AMADO, 1977, p. 235). Esse processo injusto e ilegal de acumulação agrária tão freqüente no Nordeste representa-se na narrativa mediante a referência que se faz aos métodos de um senador que recorria ao auxílio de cangaceiros

... para expulsar das terras vizinhas das suas todos aqueles lavradores cujos bens lhe interessavam. Depois que os homens fugiam e não podiam voltar, ele adquiria as terras por ninharia. (AMADO, 1977, p. 217).

A substituição da estrutura agrária do modelo capitalista de produção (que concentra as terras nas mãos de poucos proprietários) por um novo modelo fundiário esteve presente nas reformas impostas pelas revoluções marxistas que se concretizaram no século XX. Essas revoluções efetivaram a desapropriação dos latifúndios e a redistribuição de suas terras de acordo com um modelo em que se pretendia a socialização do uso da terra

A agricultura foi coletivizada à força na Rússia, logo após a revolução de 1917. Houve confisco sumário das grandes propriedades rurais, sem indenização aos antigos proprietários, com a estatização de fazendas mediante uma ampla reforma agrária que extinguiu a propriedade privada. Os camponeses ricos, chamados de “kulaks”, foram obrigados a entregar as suas terras e forçados a aderir às explorações agrícolas coletivas, chamadas de “kolkos”.

A criação dos sovcoves e colcozes, imensas fazendas mecanizadas, tinha por objetivo motivar a produção. Nas

primeiras, a terra e o produto final eram do Estado; as outras eram cooperativas, em que a terra era do Estado, mas a produção e os lucros podiam ser divididos entre os membros do kolkos”. (FARIA, 2001, p. 32)

É bem verdade que o modelo russo de reforma agrária também trouxe perversos efeitos colaterais: com base na acusação arbitrária de pertencerem à categoria dos “kulaks”, os camponeses que se opunham às fazendas coletivizadas eram severamente punidos pelo poder comunista central, sendo assassinados ou desterrados para campos de trabalhos forçados – os “Gulags”<sup>10</sup>. “Milhões de kulaks foram exterminados, outros milhões de camponeses foram enviados a outras partes do imenso território russo, perdendo suas raízes”. (FARIA, 2001, p. 32). Uma reflexão sobre esses contratemplos da reforma agrária russa é evitada em *Seara vermelha*. A narrativa de Jorge Amado, utópica que é, não faz qualquer referência a possíveis consequências negativas da desapropriação de terras, não faz qualquer menção à possibilidade de estatização das propriedades rurais (o que não garantiria a posse da terra aos trabalhadores rurais após a desapropriação do latifúndio) e ignora completamente os expurgos do regime stalinista à época da reformulação agrária na URSS.

---

<sup>10</sup> Os **Gulags** (Gulag = Campo de Trabalho Corretivo) eram um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos e presos políticos das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Esse sistema funcionou na Rússia comunista de 1918 até 1956. As condições de trabalho nos Gulags eram as piores possíveis. Os prisioneiros eram submetidos à fome, ao frio e a trabalhos penosos. “Milhões de pessoas que discordavam do governo ou que eram consideradas ameaças potenciais a ele foram presas e levadas para os campos de trabalhos forçados. Tais campos – os Gulags – e seus horrores ficaram conhecidos no Ocidente principalmente graças ao livro *O arquipélago Gulag*, do dissidente Aleksandr Soljenitsin, o qual mostrava o funcionamento da extensa malha de campos em toda a URSS. Dificilmente se saberá o número exato de pessoas que morreram nesses campos, mas há quem calcule algo em torno de 12 milhões. (FARIA, Ricardo. **As revoluções do século XX**. São Paulo: Contexto, 2001.

Processo semelhante de reformulação da estrutura fundiária deu-se na China comunista, após a revolução de 1949. A questão da terra na China, muito mais do que na Rússia, foi fundamental para a eclosão da revolução comunista, que adquiriu no território asiático um caráter eminentemente camponês. Ricardo de Moura Faria afirma que “na Rússia, a revolução se iniciou nas cidades e depois chegou ao campo: na China foi o contrário. Depois de dominar o campo, a revolução chegou às cidades” (FARIA, 2001, pg 54). À época da revolução, quase 80% da população chinesa vivia no campo e passava por dificuldades enormes, em situação próxima da miséria absoluta.

Em quase todas as províncias, a miséria estava presente. Nem todos os camponeses tinham propriedades, e os que possuíam não podiam prosperar, pois elas eram pequenas demais. Para milhões dessas pessoas sem propriedades, a sobrevivência dependia da existência de trabalho, o que precisava ser verificado todos os dias, pois os trabalhadores eram contratados para tarefas específicas. (...) Muitos optavam por deixar os campos e dirigiam-se às cidades, mas lá também não se encontrava trabalho fácil. (...) O campo, portanto, era uma região potencialmente explosiva e não foi por acaso que a revolução chinesa iniciou-se nas áreas rurais. (FARIA, 2001, p. 54, 56)

A população camponesa da China da primeira metade do século XX estava completamente vitimada por uma grave crise social, muito semelhante à situação dos sertanejos representados em *Seara vermelha*. O poder central, governado por Chiang Kai-shek, defendia os interesses dos grandes proprietários rurais e permitia a perpetuação das desigualdades sociais que marcaram a China nas primeiras décadas do século XX. Os revolucionários comunistas chineses minaram as bases do governo de Chiang através da liderança Mao Tsé-Tung entre os camponeses.

Conquistaram o território chinês paulatinamente, a partir do campo, onde conquistaram o apoio dos camponeses porque “nas regiões em que atuavam, fizeram a reforma agrária, criaram escolas, auxiliaram em tudo o que puderam”. (FARIA, 2001, p. 61). Apesar da repressão violenta empreendida pelo governo do poder central contra os revolucionários, a Revolução Chinesa saiu-se vitoriosa porque os comunistas “conseguiram a adesão de milhões de camponeses, pois, em todas as áreas que dominavam, eliminavam os grandes proprietários e distribuía as terras aos que nelas trabalhavam.” (FARIA, 2001, p. 63). Com a conquista definitiva do poder, a Revolução Chinesa institucionalizou a reforma agrária como medida para solucionar o quadro social de miséria absoluta em que viviam os camponeses chineses.

A reformulação da estrutura agrária também foi uma das primeiras medidas da Revolução Cubana, liderada por Fidel Castro. Segundo Ricardo de Moura Faria, ao tomar o poder em Cuba, “o novo governo se preocupou imediatamente com a reforma agrária, expropriando os latifúndios e redistribuindo a terra, em forma de pequenas propriedades, aos camponeses que nelas trabalhavam” (FARIA, 2001, p. 92)

Fazendo-se um paralelo entre os modelos fundiários adotados pelas três revoluções comunistas mais importantes do século XX e a reformulação da estrutura agrária nordestina sugerida em *Seara vermelha*, verifica-se que há muito em comum. Essa obra literária, sendo contemporânea da luta pela construção das duas últimas revoluções, a chinesa e a cubana, veicula a

mesma crença que impulsionou Mao Tsé-Tung e Fidel Castro: a idéia de que a mobilização das massas camponesas era imprescindível para o processo revolucionário e que sua inclusão na revolução passava necessariamente pela proposta de destruição do latifúndio que as oprimia e era responsável pelas miseráveis condições de vida a que estavam submetidas.

### 1.3 Os brotos da revolução

Os versos transcritos na primeira epígrafe de *Seara vermelha* são o refrão que se repete ao longo do poema “Bandido Negro”, de Castro Alves (1976, p.242). Eles traduzem a idéia da dimensão revolucionária que o marxismo credita ao proletariado e que Jorge Amado procura representar dentro da narrativa de *Seara vermelha*.

“Cai, orvalho do sangue do escravo,  
Cai, orvalho na face do algoz.  
Cresce, cresce, seara vermelha,  
Cresce, cresce, vingança feroz...”

(Castro Alves)

A narrativa de *Seara vermelha* procura situar a revolução comunista como a vingança feroz do “escravo contemporâneo” - o camponês explorado pelo latifúndio - contra a opressão burguesa. A associação entre o trabalho escravo e a exploração a que se submetiam os trabalhadores rurais no Brasil do início do século XX é, inclusive, referida em *Seara vermelha*.

São homens e mulheres que trabalham dia e noite,  
mourejam na enxada, cavoucam a terra, plantam e colhem, são  
*semi-escravizados* [grifo nosso] à fazenda, à qual têm que

vender sua colheita e onde têm que comprar seus mantimentos.  
(AMADO, 1977, p. 49)

Mas o romance constrói-se de maneira a deixar bem entendido que essa vingança do “escravo contemporâneo” não pode ser cega e destrutiva como a que se representa nas ações de personagens como Gregório, Beato Estêvão e Lucas Arvoredó. A narrativa é arquitetada de maneira a demonstrar que a vingança, para adquirir a dimensão revolucionária, precisa ser consciente e construtiva, como se representa nas ações de Juvêncio.

Em momentos diferentes, a obra demonstra como a vingança cega contra a estrutura social burguesa não pode lograr êxito. Gregório, um sertanejo que trabalhara anos a fio em uma terra áspera, até torná-la produtiva, de repente se vê obrigado a desocupar a sua “Canaã”. Ao receber a notícia de que não poderia mais trabalhar na terra em que construíra suas plantações, age de maneira desesperada e infrutífera, atirando no capataz que trouxera as más novas.

Gregório atirara em Artur mas não matara o capataz. A bala penetrara no ombro esquerdo. (...) Ouviram o tiro, ninguém sabe como a notícia (da expulsão das terras) chegara aos ouvidos de Gregório se ele não havia saído de sua casa, não viera à festa, não estivera com Artur. Conheceram que tinha sido Gregório porque ele desapareceu levando uma repetição da fazenda.  
(AMADO, 1977, p. 58)

A narrativa sugere que Gregório atirou no alvo errado. A personagem João Pedro, em conversas com Bastião sobre a tentativa de assassinato de Artur, fez o comentário de que não valia a pena matá-lo porque “cachorro mandado não tem culpa” (AMADO, 1977, p.58). Tal como os chefes de

operários nas fábricas, Artur era um trabalhador recrutado pelo opressor burguês, não pertencia à burguesia, nem detinha os meios de produção. Não era ele o proprietário das terras que os expulsara, apenas cumpria ordens. Não era contra ele que se havia de lutar. Era contra o sistema de governo que permitia que um só homem fosse proprietário de tantas terras e pudesse desgraçar a vida de tantos outros, relegando-os ao desamparo depois de terem gasto o suor e suas vidas naquelas terras.

A “vingança feroz” contras os ricos e fazendeiros que oprimem os sertanejos é tema das pregações do Beato Estêvão, que arrasta uma multidão de fanáticos religiosos guiados por um discurso que condena a estrutura social capitalista e também conclama que essa “vingança” há de ser executada por Deus contra os opressores:

Como duvidar, se ele falava da fome dos homens, de todas as desgraças que sucediam, se ele dizia que nenhum coronel, nenhum dos grandes fazendeiros se salvaria da ira de Deus, do castigo iminente? (...) Clamava contra os pecados dos ricos, falava de como eles estavam matando os pobres de fome, e a eles, e à sua usura e cobiça, atribuía a cólera de Deus que resolvera terminar com o mundo. (AMADO, 1977, p. 237)

Mas as pregações do Beato Estêvão não têm um objetivo claro; não há em suas palavras a expressão de uma consciência política que conduza os sertanejos ao “conhecimento da necessidade” que possibilite uma sede de “vingança” produtiva, capaz de “crescer” e “crescer” em direção à uma revolução camponesa contra as estruturas burguesas. Não há pleno conhecimento do que se quer nem para que se deve lutar.

Ainda há a narrativa de Lucas Arvoredo, que teve os pais assassinados por latifundiários e ingressou na cruzada criminosa do cangaço. Sua vingança também não logra êxito porque luta contra inimigos sem saber exatamente quem os são e por uma causa da qual não tem consciência plena das razões que a movem nem dos objetivos a serem atingidos. Tanto Lucas Arvoredo e seus cangaceiros como o Beato Estêvão e seus seguidores acabam conduzidos à morte trágica e previsível, numa luta desigual e inútil contra a polícia, cujos soldados, paradoxalmente, são recrutados dentre os trabalhadores para defender o estado burguês opressor. A narrativa induz o leitor a entender que o estado capitalista burguês, e não o capataz ou a polícia, era o inimigo contra quem deveria se dirigir a “vingança feroz” dos camponeses. Gregório, Estêvão e Arvoredo não tinham consciência disso.

As ações da personagem Juvêncio, contrapondo-se às de Gregório, Estêvão e Arvoredo, demonstram qual a vingança de que os proletários precisam se impregnar: aquela consciente e construtiva que “cresce, cresce” através do amadurecimento político e da organização coletiva do proletariado em torno de um objetivo comum – a revolução socialista. A trajetória de Juvêncio constrói-se na narrativa para demonstrar que essa luta que traz resultados concretos e eficazes não ocorre a esmo, nem é produto da vontade de um único indivíduo, mas orienta-se pelas diretrizes dos pensadores marxistas e do Partido Comunista.

Engels, ao realizar um esboço de programa para a Liga dos Comunistas, escreveu em 1847 um texto intitulado *Princípios do Comunismo*, um dos materiais que serviram de base para a redação do *Manifesto Comunista*. Esse texto evidencia a crença dos comunistas de que a revolução proletária estaria por acontecer mais cedo ou mais tarde, a convicção de que o modo de produção capitalista burguês fatalmente haveria de ser destruído pelo ímpeto revolucionário dos trabalhadores e substituído gradualmente por uma sociedade socialista.

A revolução do proletariado, que com toda probabilidade está para se produzir, só poderá transformar gradualmente a sociedade atual e só poderá abolir a propriedade privada quando tiver criado a massa de meios de produção necessária para isso (...) a revolução comunista não será uma revolução apenas nacional, mas ocorrerá simultaneamente em todos os países civilizados, quer dizer, pelo menos na Inglaterra, na América, na França e na Alemanha. (...) Terá grande repercussão sobre os outros países do mundo, transformará completamente e acelerará extraordinariamente o modo de desenvolvimento por eles seguido até aqui. Será uma revolução universal e terá por isso um terreno universal. (MARX e ENGELS, 2001, p. 113 – 116)

A narrativa de *Seara Vermelha* constrói-se de maneira a sugerir que essa revolução, que já se manifestara nas repúblicas soviéticas<sup>11</sup> e estava em processo avançado de mobilização no território da China<sup>12</sup>, também estava

---

<sup>11</sup> A Revolução Russa contrariou as expectativas de Engels expressas em *Princípios do Comunismo*. A estratégia de internacionalização da revolução comunista (desenhada por Marx e Engels e aceita pelos comunistas) previa uma revolução simultânea e conjugada, desencadeada a partir dos principais países capitalistas; em vez disso, o que se deu foi uma revolução solitária num país capitalista atrasado.

<sup>12</sup> No ano em que *Seara vermelha* foi escrito, em 1946, a mobilização das massas camponesas em território chinês já estava em estágio bastante avançado. A Grande Marcha de Mao Tse-Tung se realizara de 1934 a 1936. No início da década de 1940 os seus ideais comunistas já estavam impregnados nos trabalhadores rurais de canto a canto do país. A Revolução Chinesa só não ocorrera ainda porque o movimento revolucionário sofrera uma interrupção em sua marcha com a eclosão da 2ª Guerra Mundial e a necessidade de combater os invasores japoneses que ameaçavam a soberania do estado chinês, o que forçou Mao Tse-Tung a assinar um acordo com Chiang Kai-shek, formando

na iminência de acontecer no Brasil. Os fatos narrados no romance encaminham-se no sentido de convencer o leitor da necessidade da doutrinação e organização do proletariado para a execução de suas atribuições no momento de eclosão dessa revolução socialista em território brasileiro. A narrativa vale-se da personagem Juvêncio para representar literariamente a liderança comunista que se encarrega de cumprir essa missão histórica de mobilização das massas camponesas para a futura revolução comunista.

– O trabalho é difícil mas você conhece bem o sertão. Tem o exemplo do que estamos fazendo em São Paulo. Ligas Camponesas, células nas fazendas, levantar as reivindicações. [...] Os beatos e os cangaceiros acabarão no dia em que os sertanejos tiverem consciência política. É trabalho teu... (AMADO, 1977, p. 334)

Com a experiência de quem liderara um levante comunista no quartel do exército onde era cabo e o “conhecimento da necessidade”, adquirido na prisão, Juvêncio apresenta-se como alguém capaz de se entregar completamente à causa revolucionária para fazê-la “crescer” na “seara vermelha” do solo nordestino. Volta ao sertão, de onde partiram os seus pais, para organizar as ligas camponesas que o escritor acreditava, ou quis fazer acreditar, haveriam de assumir no Brasil o papel crucial que os trabalhadores rurais russos (juntamente com o proletariado urbano e sob a liderança dos bolcheviques) desempenharam na Revolução Russa, ou aquele

---

uma frente única para lutar contra os invasores (Guerra Sino-Japonesa). Com o fim da Guerra, em 1945, e a rendição do Japão para os Estados Unidos, a frágil aliança entre os comunistas liderados por Mao Tse-Tung e os nacionalistas que defendiam o poder central governado por Chiang Kai-shek se rompe. O processo revolucionário para a construção na China de uma república comunista reinicia. Em pouco tempo, em 1949, a China continental tornou-se a República Popular da China.

que os camponeses estavam assumindo na Revolução Chinesa que estava em andamento à época da escritura de *Seara vermelha*. O romance faz ver que “a vingança feroz” estava no sangue de cada sertanejo que era tratado como se escravo fosse, e a personagem Juvêncio insurge-se com a missão histórica de fazê-la eclodir.

#### **1.4 *Seara vermelha* – a metáfora do título**

As palavras de Castro Alves são enfáticas: “Cresce, cresce, seara vermelha”. A epígrafe fornece o título do romance e sugere várias imagens que recortam a obra do começo ao fim. A metáfora da terra é o fio condutor da obra e aponta para várias direções. A Seara é a terra plantada aguardando a colheita. A terra material – torrões de barro - que tanto pode estar vermelha em consequência da seca causticante, que destrói a vegetação e faz aparecer a vermelhidão do solo ressequido, como também pode estar embebida do sangue dos trabalhadores derramado sobre o solo pelas ações de violência e opressão do latifúndio. *Seara Vermelha*, de sangue e de vida, da coragem e da bravura dos camponeses, de Juvêncio, de Gregório, de Jerônimo.

Em se tratando de uma obra que faz propaganda ideológica, que pretende a comunicação simples e direta com o público leitor visando à educação política revolucionária, poderá não ser excessivo se também concluirmos que o “vermelho” empregado no título seja uma utilização simbólica, mesmo que excessivamente primária, da cor representativa do

partido comunista, portador da ideologia marxista. Assim sendo, poderá se concluir também que “Cresce, Cresce” traz implícita a idéia de expansão – larvas do vermelho que se multiplicam sobre a seara sertaneja como uma metáfora primária da disseminação da doutrinação marxista entre os camponeses através de Juvêncio. O vermelho também sugere o sangue a ser derramado no sacrifício da revolução, o sangue derramado no combate, o “sangue do escravo” e o sangue do “algoz”.

O título *Seara vermelha*, além de resgatar os versos de Castro Alves, não deixa de ser um reaproveitamento de uma idéia que veio à tona na ocasião em que Émile Zola, após a conclusão da escritura de sua obra prima, resolveu escolher o título para o romance. Segundo Otto Maria Carpeaux

Zola quis ressaltar as esperanças para o futuro. Pensou primeiro em “Moisson rouge” (colheita vermelha), mas rejeitou esse título por parecer exageradamente socialista. Depois “L’orage qui monte” ( A tempestade que se aproxima). Depois “Le sang qui germe” o sangue que germina), e esta tentativa deu, enfim, o título: o nome do mês de março no calendário da Revolução Francesa, do mês em que as sementes se desenvolvem embaixo da terra, para germinar, um dia, a colheita – “Germinal”. (CARPEAUX, 2005, p. 245)

É bem provável que Jorge Amado, ao eleger *Seara vermelha* para o título de seu romance, conhecesse a ocorrência citada por Carpeaux relativa à escolha do título de *Germinal*; e talvez o escritor baiano tenha feito essa opção para tornar explícito o que Zola achou conveniente apenas sugerir. Se para Zola a expressão “Moisson rouge” parecia “exageradamente socialista”, razão pela qual a recusou para título de sua obra prima, no romance de Jorge Amado, o fato de “seara vermelha” (o mesmo que colheita

vermelha) parecer demasiadamente socialista pode ter sido a razão mesma que justificou a escolha do título.

### **1.5 Dedicatórias: a Prestes, a João Amazonas**

Na dedicatória do romance - “Para Luís Carlos Prestes, amigo dos camponeses” - Jorge Amado faz nova referência ao líder marxista que esteve à frente da Aliança Libertadora Nacional. A homenagem ao líder marxista não é gratuita, revela a admiração que Jorge Amado nutria por Prestes (mais tarde confirmada com a biografia do líder da ANL – *O cavaleiro da esperança* – escrita por Jorge Amado –) e também dá a entender mais uma vez a opção do escritor por referenciar-se em nomes representativos do universo político comunista, o que contribui para explicitar mais ainda a intenção doutrinária da obra.

Essa homenagem a Luís Carlos Prestes pode ser ainda mais ampla se considerarmos que haja um aproveitamento da figura histórica desse líder comunista na caracterização de Juvêncio. A construção da personagem como um abnegado doutrinador marxista e entregue completamente ao serviço de preparação de uma revolução socialista no Brasil, enviado para ampliar as células comunistas no Nordeste e para fazer propaganda do partido, pode ser uma representação na obra, de maneira bastante idealizada e em menores proporções, da cruzada de Luís Carlos Prestes à frente da Aliança Libertadora Nacional. As semelhanças entre Juvêncio e Prestes acentuam-se se considerarmos o fato de que as duas lideranças são oriundas dos quartéis,

ambos eram militares do Exército. No plano histórico, Prestes foi aceito pelo Partido Comunista sobretudo por seu carisma e imagem de herói construída no Tenentismo, caracteres úteis para atrair para o Partido Comunista um grande número de simpatizantes do Cavaleiro da Esperança existente dentro das Forças Armadas. Essa liderança de Luís Carlos Prestes conduziu-o à assunção de posição de destaque à frente da Aliança Libertadora Nacional - organização revolucionária que se desenvolveu em paralelo ao Partido Comunista como um instrumento tático-legal de conscientização política e ação entre as massas.

De forma semelhante ao que ocorre com Prestes, o que motiva os comunistas de Natal a convidarem Juvêncio para ingressar na célula do Partido Comunista existente na capital potiguar é o fato de sua imagem de herói sobrevivente de combates na selva amazônica poder ser bastante útil para a atração de novos companheiros para a causa comunista, além de o carisma do sertanejo entre seus pares e superiores hierárquicos ser de grande valia para a infiltração do Partido no quartel do Exército em Natal e cooptação de novos comunistas entre os militares.

A dedicatória a João Amazonas, põe em evidência um membro do Partido Comunista que exerceu cargos importantes no Partido e, à época da publicação de *Seara vermelha*, integrava a Direção Nacional do PCB. Ganhou destaque na organização política por sua atuação em favor da expansão do Comunismo. Ainda jovem, organizou células do Partido Comunista em Belém e várias outras localidades. Participou ativamente da

Intentona Comunista, foi preso, depois solto e viveu na ilegalidade durante vários anos. Sua grande missão foi a reorganização dos comunistas para a "Conferência da Mantiqueira", realizada em agosto de 1943 na mais completa clandestinidade. Também participou dos combates na Guerrilha do Araguaia, na ditadura militar pós-1964.

A escolha de mais um comunista respeitável para mencionar na dedicatória revela mais uma vez a intenção de Jorge Amado de utilizar esse elemento paratextual para indicar ao leitor a inclinação ideológico-partidária de seu romance. Não deixa de ser também uma forma de legitimar esses representantes do Partido Comunista junto aos seus leitores. Segundo Alfredo Wagner Berno (1979, p.185), o escritor Jorge Amado, “pelas dedicatórias, estabelece uma associação entre o que objetiva o livro e a postura de quem ele pretende honrar”. Estas dedicatórias estabelecem o contato do escritor com um público particular, os leitores simpatizantes ou militantes do Partido Comunista, que podem se sentir incluídos na obra literária não somente porque nela há personagens que se apresentam como membros do Partido Comunista, mas também porque um militante dos mais representativos desse Partido recebe a homenagem pública em lugar de todos os seus pares.

O conteúdo das epígrafes e dedicatórias também coloca em foco o sentido político que será dominante no romance pela utilização que fazem de expressões bastante recorrentes no vocabulário do discurso revolucionário marxista, tais como: “vingança feroz”, “seara vermelha”,

“má distribuição de terras”, “monopólio da terra”. Essas expressões materializam na linguagem o cenário em que se desenrolará a narrativa (o espaço rural em que circulam trabalhadores marginalizados), o sistema latifundiário que a obra pretende condenar, o sentimento de revolta que se apropria dos sertanejos em face da marginalização de que são vítimas e a esperança na realização de uma revolução marxista.

## 2 QUANDO A IDEOLOGIA ALIA-SE AO LITERÁRIO

Muitas são as restrições que se fazem ao valor estético dos romances de Jorge Amado da primeira fase, a chamada fase marxista (a produção literária que se estende de *O país do carnaval* até *Subterrâneos da liberdade*). *Seara vermelha* é uma das obras dessa fase que mais sofrem restrições, e na maioria das vezes essas restrições se devem ao teor marcadamente ideológico-partidário em favor do marxismo/comunismo que perpassa a sua narrativa. As restrições de Sergio Milliet (1947) a esse romance voltaram-se principalmente contra as “intenções propagandistas” da narrativa, o que o motivou a afirmar que a obra expressa “o aspecto religioso que pode assumir entre nós o marxismo”. Pelo teor ideológico de *Seara vermelha*, Wilson Martins (1965, 278) referiu-se à obra como sendo “o pior romance” de Jorge Amado. Mas não se pode desqualificar esse romance apenas porque ele veicula conteúdo ideológico-partidário. As críticas que desmerecem *Seara vermelha* seriam justas se apontassem problemas na elaboração estética da narrativa. Reprovar uma obra literária

apenas porque veicula um conteúdo ideológico determinado não se justifica. Adotar a presença da ideologia como princípio para desmerecer o valor literário de um romance é colocar em xeque a instituição literária como um todo, uma vez que não há texto que não veicule ideologia. Como as obras literárias são feitas de linguagem, elas sempre veiculam valores e princípios que se associam a alguma ideologia. Isso ocorre porque

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico ou vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor. (...) A separação da língua de seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato. (BAKHTIN, 2002, p. 96)

Pedro Lyra, ao estudar as relações entre literatura e ideologia, chegou à seguinte conclusão:

Como se sabe, não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor. E que é esta cosmovisão? Exatamente: a sua ideologia – a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estruturação social que o condiciona, as relações sociais que o envolvem e de se situar e se mover nesse universo. Se não se opõe a ele é porque concorda com ele; se não concorda mas não se opõe, tolera-o – o que configura um modo menos digno de concordar. Assim, tanto na participação quanto na omissão, manifesta-se o seu comprometimento ideológico (...) a arte é, sempre, manifestação da ideologia do artista. E, de todas as artes, a mais comprometida é precisamente a literatura, por trabalhar com o próprio instrumento de politização do homem – a palavra. (LYRA, 1993, pp. 95, 96)

Assim sendo, não há obra literária que não traga implícito ou explícito o posicionamento político do autor frente a questões iminentes da sociedade em que ele esteja inserido. Em se tratando da produção literária em prosa brasileira do século XX, isso se torna ainda mais evidente. Analisando as obras do período, encontra-se um não pequeno número de

escritores que representaram em suas narrativas situações sociais que conduzem a uma reflexão crítica sobre os males do sistema capitalista, sob uma perspectiva socialista. Alguns desses escritores tomaram partido abertamente e veicularam em suas obras a ideologia marxista, através de cujo pensamento se procurou compreender a realidade brasileira e denunciou-se as desigualdades e injustiças sociais existentes no Brasil. Não foram poucos os escritores que, ao representarem a luta de classes concebida na teoria marxista (que opõe opressores X oprimidos, ricos X pobres, poderosos X humildes, desenvolvidos X subdesenvolvidos), posicionaram-se em favor dos oprimidos, dos pobres e dos socialmente injustiçados.

Negando os que afirmam que *Seara vermelha*, por ser uma obra marcadamente ideológica, não possui qualquer grau de elaboração estética, queremos demonstrar que há no romance exemplos de inter-relação entre a forma literária e o conteúdo sociológico. Pode ser que essa inter-relação não seja dominante nas obras proletárias de Jorge Amado, o que talvez permita que se questione a qualidade literária das obras marxistas do escritor baiano.

Em caminho diverso das críticas que só questionam a literariedade de *Seara vermelha*, procederemos, a partir de agora, à análise de elementos da elaboração literária desse romance nos quais se pode notar que a escritura detém o domínio da construção estética da narrativa, sem que, com isso, excluam-se as marcas da ideologia marxista.

## 2.1 Assimilação estética do conteúdo ideológico

Em uma das imagens mais bem construídas do romance *Seara vermelha*, assim se descreve a paisagem árida do sertão baiano em que circulam retirantes nordestinos castigados pela seca:

Agreste e inóspita estende-se a caatinga. Os arbustos ralos elevam-se por léguas e léguas no sertão seco e bravio, como um deserto de espinhos. Cobras e lagartos arrastam-se por entre as pedras, sob o sol escaldante do meio dia. São lagartos enormes, parecem sobrados do princípio do mundo, parados, sem expressão nos olhos fixos, como se fossem esculturas primitivas. São as cobras mais venenosas, a cascavel e o jararacuçu, a jararaca e o coral. Silvam ao bulir dos galhos, ao saltar dos lagartos, ao calor do sol. Os espinhos se cruzam na caatinga, é o intransponível deserto, o coração inviolável do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa sombra e de sugosa fruta. Apenas as umburanas se levantam, de quando em quando, quebrando a monotonia dos arbustos com a sua presença amiga e acolhedora. No mais são as palmatórias, as favelas, os mandacarus, os columbis, as quixabas, os croás, os xiquexiques, as coroas-de-padre, em meio a cuja rispidez surge, como uma visão da toda beleza; a flor de uma orquídea. Um emaranhado de espinhos, impossível de transpor. Por léguas e léguas, através de todo o Nordeste, o deserto da caatinga. Impossível de varar, sem estradas, sem caminho, sem picadas, sem comida e sem água, sem sombra e sem regatos. A caatinga nordestina.

E através da caatinga, cortando-se de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca (...). É a viagem que jamais termina, recomeça sempre por homens que se assemelham aos que o precedem como a água de um copo à água de outro copo. São os mesmos rostos de indefinida cor, os pés gigantescos, os dedos abertos, sobrando das alpargatas, o cabelo ralo, o corpo magro e resistente. (AMADO, 1977, p. 55-56)

A plasticidade com que se pinta a paisagem geográfica e humana é surpreendente. Na descrição da fauna que compõe o espaço retratado, o escritor recorre a imagens que garantem a expressividade da representação literária. Em “São lagartos enormes, parecem sobrados do princípio do mundo, parados, sem expressão nos olhos fixos, como se fossem esculturas primitivas”, a associação dos “lagartos” com o fato de parecerem “sobrados

do princípio do mundo” reforça sobremaneira a impressão de estranheza que se impõe na visualização desses répteis sertanejos. A rudeza da paisagem é reforçada com a comparação implícita que se pode fazer entre os lagartos e os dinossauros, numa sugestão de que os répteis sertanejos sejam remanescentes (sobrados) daqueles. O terror imposto pela semelhança com o antigo que assusta é sugerido pelos répteis “sobrados do princípio do mundo”. A expressividade da descrição dos lagartos se acentua na comparação entre a falta de “expressão nos olhos fixos” dos lagartos e o olhar inerte de “esculturas primitivas”. Vislumbrando-se a imagem por essa perspectiva, nota-se que também há consonância entre a escolha das imagens literárias e o conteúdo social representado. A analogia dos lagartos com os dinossauros e do olhar dos répteis sertanejos com o de esculturas primitivas mediatizam na forma literária, por via da composição do espaço romanesco, o atraso sócio-econômico e as condições primitivas em que sobrevivem os seres humanos que circulam nesse espaço. Os lagartos apresentam-se como uma projeção na paisagem do anacronismo da realidade social que faz sobreviver na época dos acontecimentos narrados as mesmas condições de barbárie de estágios da civilização já ultrapassados.

Na descrição da flora se mantém a mesma riqueza de imagens plásticas, como se vê em “Os espinhos se cruzam na caatinga, é o intransponível deserto, o coração inviolável do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho”. A crueza da paisagem inóspita e agressiva revela-se em sua totalidade pela escolha semântica feita na composição da descrição da cena. Como uma câmera

cinematográfica, a seqüência descritiva capta a imagem ampla da caatinga cujos “espinhos se cruzam” e traduzem de imediato a presença de uma paisagem seca e carente de tudo. Logo em seguida, reduz-se o foco para precisar mais ainda o que se quer representar e faz-se referência aos demais elementos que compõem a flora da paisagem árida; enumeram-se em pormenor as palmatórias, as favelas, os mandacarus, os columbis, as quixabas, os croás, os xiquexiques, as coroas-de-padre, para ao fim gerar no leitor a impressão de um mosaico que confirma ser aquele espaço do sertão o “coração inviolável do Nordeste”.

Contrastando com a paisagem sertaneja que parece ser um “coração inviolável”, a narrativa faz surgir no meio da caatinga a imagem de “uma inumerável multidão de camponeses” que repentinamente viola o que se apresentava como inviolável. Veja-se que antecipar a retratação da paisagem inóspita e agressiva do sertão foi uma opção estética para tornar mais expressivo o contraste com a paisagem humana que nela é capaz de sobreviver. Primeiro focaliza-se “o deserto da caatinga. Impossível de varar, sem estradas, sem caminho, sem picadas, sem comida e sem água, sem sombra e sem regatos” para tornar mais enfática a focalização posterior do infortúnio daqueles que são obrigados a atravessá-lo - os “homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca”.

Num belo jogo de alternância entre contraste e identificação, a descrição opõe o “coração inviolável do Nordeste (...) impossível de varar” à “inumerável multidão de camponeses” que é capaz de atravessá-lo, ao mesmo tempo em que sugere que a paisagem que contrasta também

identifica-se, na agressividade de sua aparência, à rudeza da fisionomia dos sertanejos com “os mesmos rostos de indefinida cor, os pés gigantescos, os dedos abertos, sobrando das alpargatas, o cabelo ralo, o corpo magro e resistente” que lembram os “lagartos enormes”, “sobrados do princípio do mundo”, como se fossem esculturas primitivas”. Sugere ainda que o “coração inviolável”, “impossível de varar”, em nada se altera em sua natureza de intransponível com a travessia dos sertanejos, uma vez que só foi transposto porque o foi por seres de sua mesma espécie - homens cuja aparência é assemelhada à mesma da fauna que compõe a paisagem que atravessam. Como os lagartos, o retirante sertanejo também lembra os dinossauros com “os pés gigantescos, os dedos abertos” e, parecendo “sobrado do princípio do mundo”, apresenta-se como ser fantasmagórico investido de “corpo magro e resistente”. Tais homens não são uma exceção na paisagem, integram-na, pois circulam a mesma caatinga dos lagartos numa “viagem que jamais termina, recomeça sempre por homens que se assemelham aos que os precedem como a água de um copo à água de outro copo”. A imagem da água no copo bem representa a circularidade da travessia do sertanejo pela caatinga, que, por mais que fuja dela, sempre está a transitá-la nas idas e voltas entre São Paulo e o Nordeste.

Como se pode ver nas considerações anteriores, o trecho destacado pode muito bem exemplificar a presença da consciência estética na elaboração literária de *Seara vermelha*. Os que afirmam ser o elemento ideológico o que compromete a qualidade literária de *Seara vermelha*, poderão afirmar que o trecho analisado só apresenta esse grau de elaboração

estética porque, justamente aí, o escritor foge da doutrinação marxista que contamina outros trechos da narrativa. Queremos dizer que não. Nesse trecho analisado, a ideologia marxista, de maneira quase disfarçada, faz-se presente. Observe-se que o trecho narrativo registra que a realidade material de sertanejos a atravessarem a rudeza da paisagem sertaneja numa “viagem que jamais termina” tem como causa direta o fato de que “são homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca”. A ação do latifúndio, intensificada pela adversidade climática da seca, expulsa o homem da terra e o obriga a uma “viagem que jamais termina”. Sabendo-se que o ideário revolucionário proposto por Marx “põe em destaque como questão fundamental para o movimento a questão da propriedade, tenha ela alcançado ou não uma forma mais desenvolvida”(MARX; ENGELS, 2001, p. 99), o latifúndio citado se coloca de imediato como uma representação da estrutura agrária capitalista de acumulação latifundiária e apropriação da terras por alguns poucos privilegiados – latifúndio a que o discurso ideológico marxista sempre se opôs e pretendeu combater.

De maneira mais sutil ainda, o modelo econômico capitalista representa-se simbolicamente no trecho através da paisagem sertaneja descrita, que, cruzada de espinhos, parece intransponível e inviolável, tal como a aparência inabalável do sistema capitalista burguês. Mas, em meio à vegetação inóspita, surge “como uma visão da toda beleza; a flor de uma orquídea”. A inclusão da imagem do surgimento da “flor de uma orquídea” não é casual. A oposição entre a “visão da toda beleza” da “orquídea” que surge e a agressividade do “deserto de espinhos” que compõe a paisagem

lembra, de maneira um tanto sugestiva, o “antagonismo hostil existente entre burguesia e proletariado” registrado por Marx no Manifesto Comunista (MARX; ENGELS, 2001, pg. 99). O confronto entre a aparente fragilidade da flor e o meio hostil que parece sufocá-la, luta da vida que brota contra a aspereza que a reprime, lembra o confronto entre o capitalismo opressor e a resistência que lhe deve oferecer o trabalhador oprimido. A flor da orquídea, em todo o seu poder de resistência, insurge-se contra a paisagem sertaneja hostil. A imagem sugere o poder de resistência da revolução proletária propalada por Marx, que deveria se insurgir onde quer que houvesse a opressão política e social do capitalismo contra os trabalhadores.

Apesar da resistência que a paisagem lhe oferece, a “flor da orquídea” surge “como uma visão da toda beleza”, assim como, apesar do “nojo”, “do tédio” e “do ódio”, surge a “flor” no “asfalto”, de Carlos Drummond de Andrade:

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto

Façam completo silêncio, paralitem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

(DRUMMOND, 1992, p. 24)

A flor de Drummond nasce na rua, apesar dos vários obstáculos – elementos do mundo capitalista: o asfalto, o rio de aço do tráfego, os negócios. Os obstáculos intransponíveis da paisagem árida sertaneja também são vencidos em sua resistência na imagem da flor de orquídea

construída por Jorge Amado. Os dois escritores usaram imagens até certo ponto semelhantes para materializarem na forma literária a sensação estética, mas a linguagem empregada por ambos apresenta-se preñe de conceitos que extrapolam o senso estético. O trabalho de elaboração estética reside justamente no fato de que Drummond e Jorge Amado potencializam a ambigüidade do sentido do aparecimento da flor, que remete primariamente para o contraste de sua leveza em relação à circunstância absurda de sua emergência, mas que adquire um outro sentido, ideológico, no contexto em que se representa essa manifestação. Isso é possível porque

.... um mesmo fragmento de linguagem pode ser ideológico em um contexto e não em outro; a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social. (EAGLETON, 1997, p. 22)

A flor que desabrocha e rompe os obstáculos, em outro contexto, poderia simular uma imagem lírica e despretensiosa; entretanto, a representação dessa imagem em uma obra que deliberadamente contesta a ordem social capitalista, por um escritor explicitamente engajado na luta política marxista, como Jorge Amado, traz uma conotação ideológica implícita porque o contexto de sua expressão faz imbricar-se na massa verbal uma forma discursiva que se alinha com o pensamento marxista.

Nota-se que o discurso ideológico marxista, naquilo que condena a opressão do capitalismo e alerta para a resistência que lhe deve ser oferecida, perpassa os trechos ora analisados. Entretanto a presença desse discurso não impediu ou limitou a elaboração estética, antes foi por ela absorvido. Em construções textuais como essas, o senso estético e o

discurso ideológico não são excludentes, antes podem coexistir, sem que decorra disso um prejuízo para o texto literário.

A presença da elaboração estética da narrativa nesse trecho de *Seara vermelha* em que se evidencia introdução do discurso ideológico marxista pode ser mais bem compreendida se analisada a partir do que Antonio Candido afirma em *Literatura e Sociedade*

Desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos (...) veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e autonomia da obra. (CANDIDO, 1977, p. 15)

Atentando para a advertência de Candido, é possível concluir que a análise de uma obra literária deve considerar a capacidade que tem o artista de desfazer a dicotomia entre os fatores externos e internos de uma obra literária - habilidade de transformar esteticamente em interno os fatores que seriam sociais ou externos. Essa habilidade, Jorge Amado consegue demonstrá-la nesse trecho de *Seara vermelha*, pois nele o escritor transpõe esteticamente para a estrutura interna da obra o conteúdo ideológico que pretende representar através da literatura. O processo criador do escritor baiano no texto analisado explica-se também pelo que Bakhtin afirma na *Estética da criação verbal*:

O procedimento artístico não pode reduzir-se apenas a um processo de elaboração do material verbal (do dado linguístico), ele deve ser, acima de tudo, processo de elaboração de um conteúdo determinado que, todavia, recorre a um material determinado. (BAKHTIN, 2000, pg. 206)

O “conteúdo determinado” em foco na obra de Jorge Amado é o recorte que se faz de uma realidade social dada a partir da ótica marxista. Considerando-se que “o procedimento artístico não pode reduzir-se apenas a um processo de elaboração do material verbal”, a obra literária necessariamente recorre a um “conteúdo determinado”. A escolha desse conteúdo é prerrogativa do artista, e sendo ele um ser social, envolvido nos embates da realidade social e nos conflitos de classes que a circundam, é inevitável que, em maior ou menor grau, a escolha do conteúdo a ser trabalhado literariamente inscreva-se no território da ideologia. Entretanto, mesmo que a escolha do conteúdo a ser representado venha marcada por um posicionamento ideológico claro, isso pode não comprometer o valor estético do artefato artístico, desde que o processo de elaboração do conteúdo esteja atrelado ao processo de elaboração do material verbal, ou seja, que a elaboração do conteúdo ideológico seja feita recorrendo-se a um material verbal para produzir também o efeito estético.

O trecho de abertura de *Seara Vermelha* traz outro bom exemplo de como se pode focalizar esse “conteúdo determinado” – a representação dos elementos da ordem social – sem prescindir do filtro estético.

O vento arrastou as nuvens, a chuva cessou e sob o céu novamente limpo crianças começaram a brincar. As aves de criação saíram dos seus refúgios e voltaram a ciscar no capim molhado. Um cheiro de terra, poderoso, invadia tudo, entrava pelas casas, subia pelo ar. Pingos de água brilhavam sobre as folhas verdes das árvores e dos mandiocais. E uma silenciosa tranquilidade se estendeu sobre a fazenda – as árvores, os animais e os homens. Apenas as vozes álacres das crianças, pelos terreiros, cortavam a calma daquele momento:

“Chove, chuva chuverando  
Lava a rua de meu bem..”

Vestidas de trapos sujos, algumas nuas, barrigudas e magras, as crianças brincavam de roda. Farrapos de nuvens perdiam-se no céu de um azul-claro onde primeiras e leves sombras anunciavam o crepúsculo. (AMADO, 1977, p. 15)

Numa leitura primeira, nota-se que o texto valoriza o pitoresco de um cenário rural após uns instantes de chuva, e o faz recorrendo a imagens visuais – “pingos de água brilhavam sobre as folhas verdes”, olfativas – “cheiro poderoso de terra”, e táteis – “ciscar no capim molhado” – que captam a forte impressão imposta pela chuva aos homens e bichos que circulam no ambiente representado. Através de uma seqüência de orações justapostas, o texto apresenta um a um os elementos que compõem o cenário: primeiro “o céu novamente limpo” cujas “nuvens” foram arrastadas pelo “vento”, depois “as aves de criação”, “o cheiro de terra”, “pingos de água” sobre as “folhas verdes das árvores e mandiocais”. Como uma câmara, o texto conduz o olhar do leitor para as partes que compõem a totalidade do cenário, focaliza a amplitude celeste posicionada no plano superior, de onde viera a chuva esperada pelos seres que circulam no plano inferior. Deslocando-se de cima para baixo, o olhar afunila-se para captar o movimento das “crianças” que brincam ou das “aves de criação” que ciscam. Deslocando-se do macro para o micro, o olhar afunila-se para captar os “pingos de água” que “brilhavam sobre as folhas verdes das árvores e dos mandiocais”. Unificando as partes justapostas, integrando-as em uma totalidade, insurge-se o “cheiro poderoso de terra” que invade tudo. As partes harmonizam-se e integram-se também pela “silenciosa tranquilidade” que se estende (tal como o cheiro de terra que invadia tudo) sobre as “árvores, os animais e os homens”, isto é, a flora, a fauna e o

nativo que formam uma totalidade - a fazenda. Mas a aparente serenidade é rompida pela introdução das “vozes álacres das crianças” que “cortavam a calma daquele momento” com a sua cantiga sobre a chuva. O contraponto que se estabelece entre o pitoresco da paisagem e a fealdade do aspecto físico das crianças produz um efeito estético considerável. De forma sutil, o texto introduz o estado de miséria em que vivem as crianças cantoras, “vestidas de trapos sujos, algumas nuas, barrigudas e magras”. O corte que se faz entre a aparência pitoresca da paisagem e a realidade social miserável que por trás dela se esconde é contundente.

Após focalizar as crianças a brincarem de roda em sua pequenina miséria, o olhar narrativo mais uma vez se desloca, agora de baixo para cima, e registra a imagem das nuvens em “farrapos” a se perderem no céu azul-claro, como se fossem a reprodução na expansão celeste da imagem das crianças em “trapos” ou “farrapos” que gritavam embaixo.

Essa descrição que Jorge Amado faz da paisagem rural nordestina é muito mais que uma mera descrição. Com a construção dessa imagem, o escritor apresenta ao leitor, em síntese, o ambiente em que se desenrolará a narrativa e já apresenta alguns indícios da catástrofe que haverá de se abater sobre aquela paisagem. Pode-se deduzir que a narrativa pretende, já na primeira página, antecipar para os leitores as condições sociais adversas em que vivem as personagens que serão apresentadas, adversidades que serão intensificadas com o desenvolver-se da narrativa. Essa antecipação faz-se através da elaboração da matéria verbal. Os “elementos de ordem

social” certamente “foram filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura”, garantindo, nesse trecho específico de *Seara vermelha*, sua singularidade enquanto um artefato literário.

Em outra descrição, no romance *Seara vermelha*:

O sol era vermelho e queimava. Uma poeira cor de sangue subia pelas ruas, enchia os pulmões. A cidade de Pirapora dormia a sesta quando eles chegaram. Apenas os mendigos enchiam as ruas, dezenas e dezenas, pediam esmolas aos raros passantes. E aquela poeira densa que avermelhava as coisas e dava uma cor carregada ao cuspo. (AMADO, 1977, p. 145)

O efeito estético da descrição acima, e das duas anteriormente analisadas, reside na utilização de recursos que tornaram a descrição bastante significativa, e não apenas ornamental. Isso se torna possível porque, nos três casos, a descrição detém-se sobre os elementos da paisagem geográfica e humana, retratando-os em sua simultaneidade, de forma a tornar a interação desses elementos o objeto mesmo da contemplação estética através da composição de uma imagem que se unifica e parece suspender o fluxo temporal, de modo que a paisagem representada absorve momentaneamente o processo narrativo.

A seqüência narrativa a seguir, que põe término ao romance, também é exemplo de como o conteúdo sociológico (fator externo) de *Seara vermelha* às vezes se transforma em fator interno da elaboração literária.

E pela madrugada, quando as sombras ainda envolviam os campos úmidos de orvalho, e no ar se elevava aquele cheiro poderoso de terra, Neném partiu para a caatinga pelo mesmo caminho seguido um dia por Jerônimo e sua família. Os brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome, era chegado o tempo da colheita. (AMADO, 1977, p. 335)

No desfecho narrativo de Seara Vermelha, o escritor recorre à fusão de elementos sensoriais para dar expressividade estética ao conteúdo sociológico, que seria o retorno da personagem Neném à sua terra natal, o sertão baiano, para organizar as ligas camponesas e prepará-las para a revolução socialista iminente. Nota-se na descrição da cena que, apesar da intenção claramente ideológica de se enobrecer a ação do revolucionário marxista, o texto submete esse intento à construção estética da imagem literária – finalidade maior do texto de arte. Mas essa submissão não significa apagamento, antes, pelo contrário, a expressividade artística amplia ainda mais a força do discurso ideológico que se quer veicular através do texto literário, revelando mais uma vez que o trabalho estético na composição literária e a presença do discurso ideológico na narrativa não são, necessariamente, excludentes.

A utilização simultânea de imagens visuais (o colorido da “madrugada”, “as sombras”, o verde dos “brotos” e a “seara vermelha de sangue”), olfativas (“cheiro poderoso de terra”, o cheiro do “sangue”) e táteis (“campos úmidos”, a poeira “no ar que se elevava” da terra) provoca uma confusão sinestésica que se impõe na percepção estética do leitor. Mas, numa perfeita interação entre esse fator interno da construção literária e o conteúdo sociológico representado, essas imagens sinestésicas carregam um sentido alegórico que em tudo faz referência ao anseio revolucionário marxista.

A “madrugada” é o instante de transição entre um dia e outro dia, entre o que se foi e o que está por vir. Essa hora de trânsito apresenta-se como uma metáfora da mensagem que perpassa Seara vermelha – a transição do sistema capitalista burguês para o proletário socialista. Na madrugada “as sombras ainda envolviam os campos úmidos”. Que sombras são essas? Sugerem a opressão do sistema burguês que pouco a pouco parece se dissipar pela chegada do novo dia. A madrugada impõe-se nos “campos úmidos de orvalho” tal como a narrativa faz crer que as idéias iluminadas do marxismo haveriam de se impor sobre as “trevas noturnas” da opressão capitalista.

O ideário revolucionário, através de Juvêncio, parece se elevar (e não sucumbir) em seu processo de expansão na seara sertaneja como se elevava no ar “aquele cheiro poderoso de terra”. Os “brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha”, não em outro lugar, mas na seara, nos “campos úmidos”, espaço rural privilegiado que a narrativa apresenta como um ambiente pejado de uma revolução socialista iminente que começava a despertar quais “brotos” a emergirem da sementeira cujas condições externas para a germinação já se apresentam no solo umedecido.

É interessante notar a relação que esse trecho final de Seara vermelha mantém com o fragmento da abertura do livro, já comentado. O jogo de imagens sensoriais reproduz-se: o mesmo “poderoso cheiro de terra”, a mesma terra ou “campos úmidos”, as mesmas sombras noturnas. Ambos os trechos carregam algo de profético, um tanto de prenúncio de coisas que

estão por acontecer. Sob o céu que abre a narrativa, as crianças esfarrapadas brincavam enquanto os farrapos de nuvens perdiam-se e formavam as “primeiras e leves sombras” que “anunciavam o crepúsculo”. Na madrugada que encerra a narrativa de Seara vermelha ainda persistem as “sombras” que “envolvem os campos úmidos”. Mas as sombras distinguem-se. As primeiras, que abrem a narrativa, anunciam o crepúsculo, a chegada da noite, hora das trevas, prenunciam a agonia e sofrimento de que serão vítimas os sertanejos na trajetória romanesca. Em direção oposta, as sombras tênues do trecho final anunciam a alvorada, a chegada de um novo dia, prenunciam a esperança de um novo mundo justo e igualitário para os homens do sertão. A descrição da mesma paisagem sertaneja, mas em horas distintas e momentos diferentes, no início e no final do romance, traz implícitos valores ligados à transformação social que se opera ao longo da narrativa. Na abertura do romance, as “primeiras e leves sombras anunciavam o crepúsculo”, indicando o escurecimento do horizonte em que haveriam de trafegar os sertanejos esmagados pelo latifúndio. No fecho da obra, essa imagem transforma-se “na madrugada” que demarca o início de nova etapa em que “os brotos de dor e de revolta cresciam” porque “era chegado o tempo da colheita” – a hora de pôr fim ao latifúndio que os esmagava.

O discurso avança numa direção em que se revela a crença marxista, naquele momento histórico, da iminência da revolução, que, por tanto tempo contida, parecia insurgir-se na terra sertaneja com a vida e o vigor dos “brotos de dor e de revolta” que “cresciam naquela seara vermelha”,

sugere-se que não há como contê-los. A concepção marxista de que a ruptura com o sistema burguês a ser realizada pela revolução comunista deveria ser abrupta aqui também se revela, pois, apesar de os brotos ainda estarem a crescer, não há tempo a perder, também “já era chegado o tempo da colheita”. A utilização simbólica do vermelho é outro elemento estético que amplia ainda mais, tanto a expressividade do texto como o sentido ideológico que ele veicula. O vermelho do sangue que impregna a seara simboliza a ideologia marxista (vermelho é a cor do socialismo) que ocupa e invade a paisagem sertaneja; o vermelho também remete ao sangue que há que se derramar na luta armada a ser realizada durante a tomada de poder dos burgueses pelos proletários. O vermelho do sangue também sugere vida e morte: vida do novo sistema proletário socialista e morte do sistema capitalista burguês.

Com essa absorção que se faz do conteúdo ideológico pela composição literária, nesse trecho final de *Seara vermelha*, vê-se Jorge Amado a realizar o filtro do fato social, conduzindo-o ao nível da fatura<sup>13</sup>, dando à representação literária a dimensão estética que é tão necessária à obra de arte. O fecho da narrativa também evidencia, tanto no aspecto formal quanto no ideológico, um intertexto com o trecho final de *Germinal*, de Émile Zola.

Agora, em pleno céu, o sol de abril brilhava em toda a sua glória, aquecendo a terra que germinava. Do flanco nutriz brotava a vida, os rebentos desabrochavam em folhas verdes, os

---

<sup>13</sup> Através de sua perspectiva de transformação dos fatores externos de uma obra literária em fatores internos, Antonio Candido comenta a necessidade que a obra de arte tem de filtrar o fato social e conduzi-lo ao nível da fatura. (CANDIDO, 2002, p. 15)

campos estremeciam com o brotar da relva. Por todos os lados as sementes cresciam, alongavam-se, furavam a planície, em seu caminho para o calor e a luz. Um transbordamento de seiva escorria sussurrante, o ruído dos germes expandia-se num grande beijo. E ainda, cada vez mais distintamente, como se estivesse mais próximo da superfície, os companheiros cavavam. Aos raios chamejantes do astro rei, naquela manhã de juventude, era daquele rumor que o campo estava cheio. Homens brotavam, um exército negro, vingador, que germinava lentamente nos sulcos da terra, crescendo para as colheitas do século futuro, cuja germinação não tardaria em fazer rebentar a terra. (ZOLA, 1972, p. 537)

*Seara vermelha* retoma de *Germinal* a imagem da eclosão da vida vegetal como metáfora de uma revolução futura “cuja germinação não tardaria em fazer rebentar a terra”. Se, no encerramento da obra de Zola, “em pleno céu, o sol de abril brilhava em toda a sua glória, aquecendo a terra que germinava” e fazia brotar homens “um exército negro, vingador” que ia “crescendo para as colheitas do século futuro”, Jorge Amado recupera essa imagem, atualizando-a. “As colheitas” que, em Zola, haveriam de se realizar no “século futuro”, tornam-se as colheitas do século presente no romance de Jorge Amado. A hora da colheita é chegada quando a caminhada de Juvêncio inscreve-se através da madrugada em que “os brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome”. Os brotos cresciam rapidamente, havia urgência porque já “era chegado o tempo da colheita”.

## **2.2 Recriação literária do fenômeno do fanatismo religioso nordestino**

Nos capítulos iniciais de *Seara vermelha*, quando a narrativa configura a paisagem sertaneja e os homens que nela habitam, a imagem da personagem Zefa apresenta-se pela caracterização de sua desordem mental e

insurge-se na narrativa como elemento prenunciador do desequilíbrio social que se instaurará nos capítulos seguintes.

“Desgraçados... Desgraçados...” Zefa repetia a palavra com ódio e espiava em torno, os olhos esbugalhados. Estavam enormes, e, à medida que as sombras caíam pesadas sobre a casa de barro, mudavam de expressão como se as emoções fossem ditadas e dirigidas pelas cambiantes do crepúsculo. “Desgraçados...”, disse, mas agora com a voz cheia de pena, pois os sentimentos mais diversos sucediam-se rápida e inesperadamente, desde a incontida alegria até o medo mais pânico, e o espanto, o desejo e o ódio. Era o momento da revelação cruel e terrível, sua única realidade, a que deveria espalhar pelo vasto mundo do sertão pois de outros mundos Zefa não tinha notícia. (AMADO, 1977, p. 40)

Para reforçar o caráter social da obra, a loucura de Zefa insere-se na narrativa como um fenômeno muito mais que psicológico: é a manifestação da resistência de pobres camponeses que, à sua maneira insana, protestam contra a ordem social que os oprime. Não é à toa que o narrador aponta o dia em que a personagem tomou conhecimento do assassinato de um trabalhador chamado Claudionor, por questões de terras, como sendo a gênese de seu desarranjo mental.

Não tardou e veio a morte de Claudionor, assassinado a faca por uma questão de terras, a vinte léguas dali, noutra fazenda. Quando a notícia chegou, Zefa soltou um grito, seu corpo estremeceu no primeiro daqueles ataques que, a princípio, tanto impressionavam os parentes.

E desde então ficara assim lesa, como diziam na fazenda, andando de um lado para o outro, ajudando quase nada nos trabalhos da casa e do campo, se transformando na hora do entardecer, cheia de presságios e agouros. (AMADO, 1977, p. 42)

A loucura de Zefa não é de nascimento, a mudança profunda em seu comportamento tem como causa a menção de um ato violento cometido por razões fundiárias. Sua loucura se manifestou quando tomou conhecimento

de que sangue fora derramado e provocara mais uma vítima na luta pela posse da terra na região sertaneja. Evitando o reducionismo na caracterização da loucura de Zefa, a narrativa ressalta que essa não foi a causa única de seu desequilíbrio mental: as palavras de um padre na celebração da Santa Missão e na reza de missas na Fazenda também contribuíram para intensificar o processo de loucura da personagem. A exposição de Zefa às cerimônias religiosas trouxe fortes impressões aos seus sentidos.

Fora, em certo tempo, moça como as outras (...) a mudança começou depois da Santa Missão, quando o coronel Inácio fizera vir um padre capelão para rezar missa, casar e batizar, e pregar para todos os moradores da fazenda. Zefa ouviu os sermões com os olhos abertos, guardando cada palavra – muitas não entendendo – compreendendo que os homens estavam em pecado e o castigo de Deus se aproximava. (AMADO, 1977, p. 41)

O componente religioso que se soma ao estabelecimento da insanidade da personagem agrega ao seu estado de loucura uma dimensão mística que alimenta as prédicas da sertaneja enlouquecida e conferem um caráter religioso aos seus pronunciamentos muitas vezes incompreensíveis. À loucura associam-se as pregações e revelações da personagem sobre o fim do mundo e o castigo de Deus sobre os homens.

“Os homens já pecou demais”, gritou ela, “o mundo vai se acabar.” Estende as mãos e avisa:  
– O castigo de Deus tá perto, ninguém vai se salvar...  
E repete as palavras como um refrão:  
– Desgraçados... Desgraçados... (AMADO, 1977, pg. 45)

Assim a narrativa estabelece relação entre a loucura da personagem, o discurso místico-religioso que ela passa a adotar e a determinação

sociológica de sua loucura. Dessa forma, a trajetória de Zefa servirá para Jorge Amado reconstruir literariamente a gênese da história de beatos que se multiplicam no sertão nordestino nos anos em que a miséria e a seca castigam com mais intensidade — fanáticos religiosos que atraem sertanejos famintos e esfarrapados através de suas pregações místicas sobre o fim do mundo.

Zefa é irmã de Jucundina, a esposa do sertanejo Jerônimo. Após o agravamento de sua loucura e intensificação de suas alucinações místicas, ela desaparece do núcleo familiar e sai em uma peregrinação sem destino, até que, finalmente, encontra os seguidores do beato Estêvão. A partir daí, o foco da representação do fanatismo religioso, que foi e ainda é bastante vigoroso no ambiente rural nordestino, transita para o beato Estêvão.

Com suas profecias, Estêvão adquire entre os sertanejos o status de homem sagrado, representante do divino. Ele traz esperança e alento para homens destroçados pelo meio social em que vivem. A narrativa representa de forma convincente como essa atribuição religiosa do beato se constrói no imaginário popular, não somente pelos discursos que alimentam suas pregações, mas também pela caracterização da paisagem humana de Estêvão, que intensifica a dimensão de mistério que é peculiar a entidades sagradas.

Ninguém sabia de onde ele vinha, quem era, quando chegara, nem sua idade, nem seu nome por inteiro. Chamava-se Estêvão, sobrenome não possuía, o seu bordão, que parecia uma cobra cascavel, trazia poeira de muito caminho percorrido, as alpargatas velhas e rotas, o camisu salpicado de lama seca de muitos dias. A barba alta e revolta, não muita densa, descia-lhe

sobre o peito, os cabelos compridos, brancos também, escorriam sobre o pescoço até o princípio das costas. (...) Sua voz era sugestiva e terna, parecendo mais a voz de uma criança que a de um velho, porém na hora das imprecações se alteava violenta, doía como chicotada. Nesses momentos todos esqueciam que era um velho curvado sobre um bordão de caminheiro. Semelhava uma árvore majestosa, um rio caudaloso, uma cachoeira ruidosa. Quando os olhos azuis, comumente bondosos e quentes, olhos que chamavam e animavam, ficavam parados, perdidos na distância, vendo coisas que os demais não viam, quando davam medo e frio. Alto e tão magro que balançava ao vento como Bambu, tinha uma resistência de ferro e marchava léguas e léguas num passo rápido, difícil de acompanhar. “Come menos do que um passarinho”, diziam as mulheres e circulavam histórias fantasiosas sobre a maneira como, pela noite, Nosso Senhor alimentava o beato e renovava suas forças. (...) O beato brinca com as cobras, trata-as com o mesmo carinho com que acolhe as aves tão belas que vêm pousar em seu ombro, beliscar sua orelha. Conduz por vezes, durante dias, uma cascavel nos cabelos do peito, aninhada ali, dormindo como se fosse bicho inocente. (AMADO, 1977, p. 236, 253)

Jorge Amado opta por construir a dimensão do mistério através da estranheza da aparência do beato e de seu trânsito no mundo do desconhecido. Assim como o sacerdote bíblico Melquisedeque<sup>14</sup> - que surge não se sabe de onde, sem pai, sem mãe e sem genealogia, não tendo princípio de dias nem fim de vida e já habilitado para o ofício sagrado – o beato Estevão inicia suas pregações, mas “ninguém sabia de onde ele vinha, quem era, quando chegara, nem sua idade, nem seu nome por inteiro”. Como o sacerdote bíblico, o mistério de suas origens, que o põe acima dos homens comuns, cujas origens são conhecidas de todos, passa a ser um dos elementos que o credencia ao ofício religioso. Outra referência bíblica

---

<sup>14</sup> Melquisedeque – a história desse sacerdote encontra-se registrada na Bíblia Sagrada, na Epístola de Paulo aos Hebreus, Capítulo 7, versículos 1-3. “Porque este Melquisedeque, que era rei de Salém e Sacerdote do Deus Altíssimo, e que saiu ao encontro de Abraão quando ele regressava da matança dos reis, e o abençoou; a quem também Abraão deu o dízimo de tudo, e primeiramente é, por interpretação, rei de justiça, e depois também rei de Salém, que é rei de paz. Sem pai, sem mãe e sem genealogia, não tendo princípio de dias nem fim de vida. Mas sendo feito semelhante ao filho de Deus, permanece sacerdote para sempre.” (Bíblia Sagrada, Tradução de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, edição Revista e corrigida, 1995, p. 1081)

encontra-se no nome do beato: Estêvão é o nome de um profeta bíblico do novo testamento que, ao defender sua fé perante os escribas e fariseus, opositores de sua crença, morreu apedrejado a mando desses representantes da classe dominante no Oriente Médio da época bíblica<sup>15</sup>. De forma simbólica, o nome do beato indica o martírio a que ele se submete no desfecho do conflito. Como o profeta bíblico, o beato Estêvão, em defesa de sua fé, também morre assassinado. Assim como os contemporâneos do Estêvão bíblico apedrejam-no por sua ação de milagres e prodígios no meio do povo e por seu discurso, que resistia contra os valores que governavam a sociedade corrupta em que viviam, a volante policial trucida o arraial onde se encontrava a personagem Estêvão e seus discípulos, agindo em cumprimento de ordens do governo, que representa na narrativa os interesses da classe dominante opressora da gente que seguia as profecias do beato.

Agora a fuzilaria era cerrada no acampamento. Os soldados tinham penetrado, o besto se colocara com Zefa e os romeiros no círculo das fogueiras, começara a pregar como se nada estivesse acontecendo. As balas derrubavam os homens, os gemidos se misturavam as palavras. (AMADO, 1977, p. 265)

---

<sup>15</sup> Estêvão – a história desse profeta encontra-se registrada na *Bíblia Sagrada*, no livro *Atos dos Apóstolos*, capítulo 6, versículos 8-11 e capítulo 7, versículos 58-60. “E Estêvão, cheio de fé e de poder, fazia prodígios e grandes sinais entre o povo. E levantaram-se alguns que eram da sinagoga chamada dos Libertos, e dos cirineus, e dos alexandrinos, e dos que eram da Cilícia e da Ásia, e disputavam com Estêvão, E não podiam resistir à sabedoria e ao Espírito com que falava. Então subornaram uns homens para que dissessem: Ouvimos-lhe proferir palavras blasfemas contra Moisés e contra Deus. (...) E apedrejaram a Estêvão, que em invocação dizia: Senhor Jesus, recebe o meu espírito. E, pondo-se de joelhos, clamou com grande voz: Senhor, não lhes imputes este pecado. E, tendo dito isto, morreu” .” (**Bíblia Sagrada**, Tradução de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, edição Revista e corrigida, 1995, p. 976,978)

A estranheza da aparência do beato impõe-se na narrativa, seja pelo “bordão, que parecia uma cobra cascavel”, pela “barba alta e revolta”, os “cabelos compridos”, ou por ser “Alto e tão magro que balançava ao vento como Bambu”, ou ainda pelas “alpargatas velhas e rotas” e o “camisu salpicado de lama seca de muitos dias”. A aparência degradada, nesta circunstância, transmuta-se de índice de sua aparente loucura para elemento que dignifica o representante do divino como indicador do desprendimento material próprio dos profetas bíblicos.

Reforça a imagem do sagrado o fato de que o beato “brinca com as cobras” e “acolhe as aves tão belas que vêm pousar em seu ombro, beliscar sua orelha”, numa clara apropriação literária da lendária história de São Francisco de Assis<sup>16</sup>, o santo que dialogava com os animais. Entretanto essa apropriação do mito franciscano não se faz pela reprodução fiel da imagem familiar que o imaginário popular tem desse santo. Se, por um lado, o beato incorporara a tradição franciscana de negar a riqueza e devotar-se à abstenção dos bens materiais e aos votos de pobreza, por outro lado acrescenta-lhe um novo elemento. A tradição católica nos informa que, além da opção pelos pobres e deserdados, São Francisco também possuía a capacidade de comunicar-se com os animais, principalmente os pássaros, que pousavam em seus ombros e ouviam as sábias palavras do monge,

---

<sup>16</sup> São Francisco era filho de uma família rica italiana. No início do século XIII, abdicou de seu lar abastado para formar uma ordem de monges que pregava o total desapego aos bens materiais e tinha como prioridade a assistência aos pobres. Recusando qualquer ostentação, calçava sandálias e usava continuamente o hábito de um servo, que tinha uma corda a rodear a cintura; também se alimentava frugalmente e vivia metido em terríveis jejuns, o que constrangia e embaraçava a cúpula da rica e opulenta igreja medieval. A ordem franciscana tornou-se a catalisadora de um movimento carismático que atraiu os deserdados e flagelados da área rural italiana.

fenômeno também comum ao beato Estêvão. Mas a narrativa de *Seara vermelha* incorpora ao universo desses animais um animal incomum – a cobra – ausente no mito franciscano. Esse acréscimo apresenta-se como um elemento transgressor da tradição franciscana, se considerarmos a carga simbólica negativa<sup>17</sup> que esse réptil possui no simbolismo do Cristianismo. A presença desse elemento transgressor na indumentária do beato Estêvão reconstrói, numa nova perspectiva, a imagem franciscana de que a narrativa se apropria. Isso se faz porque a consciência estética do escritor, ao reproduzir o imaginário católico relativo a São Francisco, não o faz mimeticamente, antes o transforma para gerar uma realidade diferente. Com essa transformação, a mediação da representação literária do mito franciscano manifesta-se através de um espelho deformante que desloca a imagem habitual e cria o imprevisto. Assim sendo,

O inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 73)

Para construir a imagem do beato sertanejo, Jorge Amado também apropria-se de boatos que muitos sertanejos nordestinos comentavam e ainda comentam sobre o Padre Cícero e o Frei Damião. O relato de que o beato comia “menos do que um passarinho”, porque “Nosso Senhor” pela

---

<sup>17</sup> A simbolismo da perniciosidade da serpente apresenta-se na Bíblia logo no livro de Gênesis (capítulo 3, versículos 1 – 24), em que se registra sua sagacidade, capacidade de enganar Adão e Eva e fazê-los arruinarem-se e serem expulsos do Jardim do Édem. Por esse ato, a serpente recebeu a maldição divina e passou a adquirir a carga simbólica negativa que se incorporou ao judaísmo e persiste até hoje no Cristianismo. “Então disse Deus à serpente: Porquanto fizeste isso, maldita serás mais que toda besta e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás e pó comerás todos os dias da tua vida.” (**Bíblia Sagrada**, Tradução de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, edição revista e corrigida, 1995, p. 4,5)

noite o alimentava e renovava as suas forças, é semelhante ao relato que entre os sertanejos nordestinos se fez e ainda hoje se faz desses dois padres que compõem a religiosidade popular nordestina e atraem romeiros<sup>18</sup> para os seus santuários. Entre os fragmentos de variados matizes religiosos que se juntam para a construção da imagem do Beato Estêvão, acrescentem-se traços da figura do Padre Cícero. Rui Facó cita em *Cangaceiros e fanáticos* que o ponto de partida da popularidade do padre de Juazeiro era o fato de o jovem padre não receber dinheiro por coisas sagradas, ocorrência que coincide com a prática do beato de *Seara vermelha*.

No caso do Padre Cícero, não podemos esquecer algumas causas “positivas” na sua formidável projeção em todo o Nordeste. Seu apostolado se inicia de maneira diversa dos demais sacerdotes católicos: não cobra em dinheiro os serviços religiosos. É o ponto de partida de sua popularidade, ao lado, é claro, de certas manifestações místicas coincidentes com as das camadas mais atrasadas da população sertaneja local. (FACÓ, 1988, pg. 139)

Estêvão também não cobrava pela celebração de missas, casamentos ou batizados, atraindo, assim, a simpatia dos sertanejos que não podiam pagar aos padres católicos os valores cobrados por esses serviços religiosos.

Nas igrejas dos arraiais diminuía os batizados, não vinham mais os pares pelos sábados para os casamentos sem solenidade. O beato também batizava e casava e não cobrava nada, era de graça. (AMADO, 1977, p. 257)

---

<sup>18</sup> “Romeiro” é o nome através do qual são conhecidos os sertanejos nordestinos que fazem romarias a santuários religiosos em que se cultuam a imagem de Padre Cícero ou Frei Damião. Todos os anos milhares de nordestinos dirigem-se a Juazeiro do Norte, estado do Ceará, para cumprir penitências, fazer petições e realizar orações e rituais religiosos em homenagem ao Padre Cícero, que é tido por santo entre esses romeiros. Além das romarias para o Juazeiro, notifica-se a ocorrência desse fenômeno em outros estados, como por exemplo, as romarias que se fazem para uma comunidade religiosa na cidade de Estrela, estado de Alagoas, em que se cultua a imagem do Frei Damião. E enquanto vivo, era tido pelos romeiros como o substituto do Padre Cícero.

Ancorado na realidade histórica do fenômeno do fanatismo religioso que se manifestou com intensidade no interior do Nordeste do Brasil, o romance *Seara vermelha* representa como ocorre o surgimento de lideranças religiosas populares no ambiente sertanejo nordestino. A personagem beato Estêvão ocupa o espaço de carência e de necessidade não assistido pelo estado nem por outros setores da sociedade civil organizada, inclusive a religião oficial. Esse espaço representa-se no romance como um cenário de calamidades em que o meio natural se apresenta inóspito e hostil ao homem pobre, vítima das secas periódicas e da falta de recursos para superar os males decorrentes delas, esmagado pelas contingências sociais em que o grande proprietário rural impõe suas vontades através de métodos opressivos. A narrativa faz ver que, num ambiente mergulhado na miséria, na carência de elementos básicos para a sobrevivência, resta a adesão ao discurso místico de fanáticos que trazem esperança e alento para homens e mulheres desesperançados. Na ausência do Estado e na incapacidade da religião oficial para atender às demandas de um agrupamento humano fragilizado e mutilado por condições sócio-econômicas completamente adversas, o meio social sertanejo torna-se o espaço ideal para o surgimento de beatos como Estêvão.

Um dia, no fundo do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os coronéis tomando a terra dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam, os imigrantes partindo em levas sucessivas para o sul, cadáveres fincando pelas estradas, quando morriam crianças às centenas, e as que cresciam eram doentes e tristes, quando o impaludismo se estendeu como de luto e a bexiga negra deixou sua marca mortal em milhares de faces, quando a febre o se alastrou que nem grama ruim, quando já nenhuma esperança restava no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato. (AMADO, 1977, p. 235)

Por que um número tão grande de sertanejos acredita nas pregações religiosas de um homem aparentemente louco? Por que um número tão grande de sertanejos resolve seguir cegamente a liderança religiosa de fanáticos religiosos como Estêvão? A resposta talvez esteja no fato de que essa gente, frustrada com a convivência num espaço sócio-econômico dominado pelas forças da opressão e da desigualdade, procura na pregação desses beatos um espaço utópico, a construção de um outro cenário, místico-religioso, diverso da realidade costumeiramente presentificada, para dar novos significados à existência a partir de referenciais sagrados. Segundo Rui Facó, essa multidão de penitentes é “a repetição de cenas da Idade Média transplantadas para um meio medieval, o Nordeste brasileiro”. Ainda segundo o historiador, essas cenas se repetem porque “a própria condição humana conserva a esperança num futuro de felicidade e bem-estar”. O pensador e líder marxista Lênin chegou a afirmar que “a impotência das classes exploradas, na luta contra seus exploradores, produz também, inevitavelmente, a crença em uma vida melhor”. É a esperança nessa vida melhor que atrai os fanáticos de *Seara vermelha* para o Beato Estêvão.

O discurso religioso de Estêvão é aceito porque protesta contra a ordem estabelecida e anuncia uma nova ordem, na medida em que profetiza os castigos de Deus contra os poderosos e prenuncia o julgamento divino sobre os opressores. Através do milagre, anuncia a vitória dos oprimidos sobre a estrutura sócio-econômica que lhes aniquila. As palavras do beato são incisivas:

– Deus se cansou, seus óio se fechou, aguniado de ver gente tão ruim fazendo ruindade pros filhos dele... Os óio de Deus espiavam o sertão, só via desgraça. Menino morrendo sem ter de comer, os homens morrendo sem ter tratamento. Os homens sem terra suando na dos outro... Gente cum tudo, gente cum nada... deus achou ruim, num tava direito... (...) – Chama só os pobre, os rico tá tudo perdido, fizero coisa de espantar, num quero ver eles. Os rico tá condenado, não salva nenhum. (...) – Eles vai ser castigado, os que tomaro terra nesse mundo quando chegar lá em cima vão dar suas terra pros que não tem nada. Fica mais pobre que cego de feira... (AMADO, 1977, p. 256, 257)

A obra de Jorge Amado tem o mérito de dar ao fanatismo essa dimensão de instrumento de contestação social, também entrevista pelo historiador Rui Facó ao analisar a ocorrência desse fenômeno em momentos diferentes da realidade social brasileira:

Em todos os casos aqui focalizados – Canudos, Contestado, Caldeirão – parece ser uma tendência natural das massas rurais espoliadas, em determinadas condições, criar uma religião própria, que lhe sirva de instrumento em sua luta pela libertação social, como o cristianismo foi, em seus primórdios, religião de escravos e proletários da época. (FACÓ, 1988, p. 50)

Os homens que seguem o beato Estevão, fazem-no porque não enxergam nele nem o louco nem o fanático religioso, mas o profeta que os guia numa nova perspectiva religiosa, desatrelada das amarras institucionais da religião oficial, o Catolicismo, que era muitas vezes subserviente aos coronéis que oprimiam os sertanejos. As pregações do beato Estêvão, mesmo que se utilizem dos referenciais sagrados do Catolicismo, provocam uma ruptura com os significados que eram atribuídos aos símbolos sagrados pela religião oficial. A religião subversiva do beato atribui à simbologia religiosa cristã sentidos novos que se opõem ao discurso dos padres. As pregações dos padres católicos afirmavam ser fatalidade a opressão do latifúndio, razão porque os sertanejos deveriam

aceitar resignadamente as desigualdades sociais. A nova interpretação que o beato dá à simbologia religiosa do cristianismo adapta-se às próprias concepções da vida e das coisas e às necessidades materiais imediatas dos sertanejos, ao mesmo tempo em que desvia o curso da submissão passiva ao latifúndio para a resistência do poder constituído através da revolta. Modificando o funcionamento do Catolicismo oficial, a nova religião do beato e de seus seguidores passa a oferecer um abstrato teórico elementar, mas o único possível naquele ambiente de atraso intelectual e estagnação econômica, capaz de guiar os sertanejos na resistência contra o poder do latifúndio.

Os “crentes rurais desfazem assim a fatalidade da ordem estabelecida. E o fazem utilizando um quadro de referência que, também ele, vem de um poder externo (a religião imposta pelos missionários). Reempregam um sistema que, muito longe de lhes ser próprio, foi construído e propagado por outros, e marcam esse reemprego por “superações”, excrescências do miraculoso que as autoridades civis e religiosas sempre olharam com suspeita, e com razão, de contestar às hierarquias do poder e do saber a sua “razão”. Um uso popular da religião modifica-lhe o funcionamento. (CERTEAU, 1994, p. 78)

Uma vez que o beato utiliza-se dos símbolos sagrados da religião católica e dá a esses símbolos um significado que se alia ao sentimento de revolta dos espoliados, o componente místico de suas pregações aparece como o elemento agregador que faltava para unir em uma causa comum os sertanejos de *Seara vermelha*. Mesmo os que não seguem o beato, acreditam em suas pregações, entendem como verdadeiras as palavras incisivas do profeta popular. Jorge Amado reconstrói assim um fato recorrente na realidade nordestina: a incorporação do ingrediente místico em revoltas

populares, que já estivera presente na Guerra de Canudos, através das pregações apocalípticas do beato Antônio Conselheiro.

(...) o Conselheiro arrebatava multidões de adeptos para o caminho diverso daquele indicado pelas classes dominantes, subtraindo-os às centenas e centenas, à influência da ideologia religiosa por elas pregada e que era incutida através do catolicismo. (...) Para aqueles desesperados ele era a voz da esperança, acenando, na sua linguagem mística, inspirada nos evangelhos, um igualamento em que haveria “um só pastor e um só rebanho” (FACÓ, 1988, p. 89;96)

A liderança religiosa do Padre Cícero também foi o estopim para a eclosão de revoltas populares em Juazeiro, no estado do Ceará. Fora do cenário nordestino, o elemento místico-religioso também foi fundamental para o ajuntamento de massas rurais despossuídas em torno da liderança de Antônio Maria na revolta camponesa do Contestado.

Esfacelados pela miséria e massacrados por uma estrutura social que não apresentava saídas, os sertanejos freqüentemente encontravam no fanatismo religioso o substrato ideológico que lhes dava um sentido, uma explicação plausível para o estado de coisas. Despossuídos de uma formação cultural mínima que lhes permitisse compreender a complexidade da realidade social brasileira e sem a educação política necessária para uma organização sistematizada e ideologicamente bem fundamentada em prol de uma luta para a transformação social pelo viés do embate político, os fanáticos encontram nas pregações do beato Estêvão as verdades que deveriam guiá-los no protesto contra a ordem social vigente e na luta por uma nova ordem social. Mesmo que não estivesse nítido na compreensão de

cada sertanejo o caráter dessa luta, havia a certeza de que, pelo menos, através dela o jugo dos fazendeiros e dos coronéis seria quebrado.

Na carência de um mecanismo de pensamento politizado do qual pudessem apropriar-se para atribuírem sentido a uma possível resistência contra o sistema que os oprime, os seguidores do beato aderem ao discurso religioso que, com referenciais celestes e fundamentado em acontecimentos sobrenaturais, passa a ocupar a função de princípio norteador de sua conduta na luta contra a realidade opressora circundante. Analfabetos e ignorantes da própria realidade de seu país, os seguidores do beato fazem dos ensinamentos bíblicos deturpados a sua ideologia e adaptam-na à sua realidade. A religião alternativa consolidada nas pregações do beato Estêvão assume o papel substituto da consciência política, estrutura-se como arcabouço primitivo de contestação da ideologia da classe dominante, efetiva-se como a sistematização possível do pensamento de revolta que fervilhava nas mentes dos seus seguidores, que não sabiam expressá-lo em palavras, mas que o percebiam traduzido no movimento religioso liderado pelo beato.

Sabe-se que toda manifestação coletiva traz consigo uma justificativa teórica, por mais primária que seja, baseada numa ideologia, uma forma qualquer de consciência de mundo e de expressão de interesses materiais. A única “ideologia” possível entre aquelas camadas da população sertaneja era a religião. (...) Assim, o movimento religioso, “fanático”, era o mais elementar e a mais admissível das formas de luta pelas aspirações elementares, às vezes inconscientes, e que só iriam tornar-se consciência no processo mesmo das lutas. (FACÓ, 1988, p. 140)

A representação do fanatismo religioso ganha consistência literária em *Seara vermelha* porque o senso estético do escritor evitou o

enquadramento simplório do fenômeno numa representação redutora da complexidade do problema enfocado. O senso sociológico do escritor impediu a representação do embate dos beatos de Estêvão contra as forças policiais como um conflito movido apenas pelo fanatismo e pela ignorância, sustentado apenas por convicções corrompidas dos ensinamentos cristãos e pelo aparente desarranjo mental do beato Estêvão. A narrativa de Jorge Amado reitera a interpretação dada por Euclides da Cunha ao fenômeno de Canudos na medida em que evita a explicação cômoda de apontar o componente religioso como causa única da resistência sertaneja no instante em que constrói a luta dos fanáticos como uma manifestação de protesto armado contra a estrutura social prevalente. A opção pela inclusão do componente social na representação do conflito certamente tem motivações ideológico-partidárias, uma vez que põe em evidência as fissuras do sistema capitalista burguês latifundiário, responsável direto pela miséria social dos sertanejos. Mas a fatura literária do fato social sobrepõe-se à ideologia subjacente porque a representação social, mesmo que ideológica, não é incluída na narrativa de maneira forçada ou redutora nem exclui a parcela de contribuição do ingrediente religioso, antes amplia a visão sobre a questão enfocada, lançando uma nova perspectiva de análise.

Mesmo que *Seara vermelha* seja considerada uma narrativa com intenções panfletárias, a necessidade estética da construção da complexidade do conflito impôs a inclusão do ingrediente religioso como componente que alimenta o sentimento de revolta contra as desigualdades sociais, apesar de essa perspectiva do fenômeno religioso ser contrária às

teses do pensamento marxista que viam nas manifestações místicas um obstáculo ao avanço das forças revolucionárias.

O beato de *Seara vermelha* adquire na narrativa a função de metáfora social de tantos e tantos beatos que se multiplicaram no sertão nordestino, entre eles Antônio Conselheiro, Padre Cícero, e, mais recentemente, Frei Damião. Mas, ao invés de reduzir o fenômeno do fanatismo religioso a uma manifestação da barbárie sertaneja, a narrativa de *Seara vermelha* aprofunda a reflexão. A obra aponta o fanatismo do beato Estêvão como uma alternativa mística que traz implícita a resistência popular contra o poder dos coronéis, sendo muito mais que um produto da ignorância e da insanidade, mas o gérmen de forças revolucionárias que, se viessem a ser direcionadas para a luta política consciente, poderiam proporcionar resultados mais consistentes na luta contra a opressão.

O beato Estêvão e os seus fanáticos seguidores compõem um movimento de resistência à religião oficial, o Catolicismo, porque pregam ensinamentos diversos dos sermões dos padres e executam atividades religiosas que subvertem a tradição católica e esvaziam os templos, ao mesmo tempo em que oferecem perigo para a classe dominante a quem tal tradição servia.

Em suas pregações, o Beato, mesmo recorrendo à simbologia cristã e estando influenciado pela tradição católica, põe em xeque a ideologia religiosa do Catolicismo ao mostrar-se insubmisso às ordens dos padres que

determinavam o fim das peregrinações, por recusar a hospedagem e o conforto das casas grandes (lugar comum de descanso dos padres em suas viagens pelo sertão) e nada cobrar por seus ofícios:

O beato falava outra língua. Nenhuma palavra contra as raparigas, contra os homens que tinham mulher sem receber a bênção do vigário, contra os que usavam éguas e jumentas. Clamava, em compensação, contra os pecados dos ricos, falava de como eles estavam matando os pobres de fome, e a eles, à sua usura e cobiça, atribuía a cólera de Deus que resolvera terminar com o mundo. Nunca parou para descansar numa casa-grande e as poucas vezes que se encontrou com algum coronel foi para lançar-lhe em rosto as mais violentas imprecações, para convidá-lo a entregar aos colonos espoliados as terras tomadas, para pagar o roubado nas contas do armazém aos seus trabalhadores. (AMADO, 1977, p. 237)

Em contraposição à religião popular do beato e de seus seguidores, os sacerdotes católicos representam-se na narrativa de *Seara vermelha* como amigos dos coronéis e submissos ao poder do latifúndio. Ao invés de condenarem a exploração do latifundiário sobre os trabalhadores, também exploravam a gente pobre do campo ao cobrarem pela execução de seus ofícios religiosos. A convivência do Catolicismo com o coronelismo, pela maneira como se representa na narrativa, aponta para a parcialidade da religião institucionalizada, que estava a serviço dos poderosos. O padre, atraídos pelas benesses da “casa grande”, em nada se interessavam por buscar soluções para a eliminação do estado de miséria dos sertanejos ou combater a desigualdade social. Apesar de a miséria social que lhes cercava saltar bem patente aos seus olhos, pregavam sermões que não faziam qualquer referência ao estado de calamidade em que viviam os sertanejos.

Os sertanejos sabiam que os padres não batizavam nem casavam de graça, viviam nas fazendas mas hospedados nas casas-grandes, comendo fartamente nas mesas dos coronéis, e seus sermões nada adiantavam sobre as terras tomadas, sobre os

salários que nem davam para pagar o armazém. Nos sermões dos padres, cheios do fogo do inferno, eles imprecavam era contra os amigados, os que tinham filhos por batizar, os que se punham nos animais por não ter mulher com quem dormir. (AMADO, 1977, p. 237)

Esse conluio entre a religião oficial e a classe dominante é recorrente na obra de Jorge Amado. No romance *Jubiabá*, registra-se como o discurso religioso do Catolicismo trabalhava para dissuadir os grevistas de sua participação na greve em que protestavam contra o excesso de trabalho e salários de miséria que recebiam: “... Greve é coisa de demônio, padre Silvino diz todo dia. Isso é coisa que o demônio mete na cabeça de doidos como vocês” (AMADO, 1978, p. 303). O romance *Cacau* traz outro exemplo da associação espúria entre o catolicismo e a classe dominante através dos frades do convento de São Francisco, na cidade de São Cristóvão, no estado de Sergipe, que

... dominavam a cidade. Faziam sermões onde fantasiavam das cores mais negras do inferno (...) obrigavam os operários a trabalhar de graça na remodelação da catedral, e aqueles que não se sujeitavam eram denunciados ao meu tio [o dono da fábrica em que trabalhavam os operários], convidado freqüente do jantar dos padres, que os despedia [do emprego na fábrica]. (AMADO, 1986, p. 18)

Em *Seara vermelha*, a narrativa faz ver que o Catolicismo não atendia às necessidades mais imediatas dos sertanejos. Seus sacerdotes não se identificavam com a vida sofrida do homem do campo nem se interessavam por minimizar seu sofrimento. Diante disso, não restava aos homens e mulheres do sertão senão seguir o beato Estêvão. O fanatismo ocupa o vácuo do Catolicismo e oferece o mínimo de esperança aos sertanejos

deserdados pela religião oficial que os esquecia e os entregava ao desamparo, que se aliava ao opressor ao invés de defender os oprimidos.

Ao seguirem o beato, os sertanejos não só esvaziavam os templos católicos, também esvaziavam as fazendas e subtraíam delas a mão de obra necessária para a colheita. Assim, tornavam-se perigosos não somente para a religião instituída, mas também expunham ao colapso a própria economia local, que não podia prescindir da mão-de-obra barata dos fanáticos que debandavam para a companhia de Estevão. O fanatismo tornou-se mais atraente que o salário miserável que recebiam como paga do trabalho penoso nas roças do latifundiário. A mensagem profética do beato forneceu a coragem que faltava para enfrentarem os opressores, desafiar o poder dos coronéis e abandonar as fazendas e a exploração.

Os trabalhadores largavam seus instrumentos de lavoura, quando os fazendeiros reclamavam, eles diziam que o mundo ia se acabar, não adiantava se acabar na roça para ganhar miséria. Soltavam as enxadas, fugiam de noite, em busca do beato. E olhavam os coronéis sem aquele respeito costumeiro, sabiam o que sobre eles dizia Estevão em suas pregações. Estavam todos condenados, nem um só se salvaria. (AMADO, 1977, p. 257)

Na debandada dos sertanejos das fazendas para seguirem os passos do Beato Estevão, fica evidente o reaproveitamento literário que se faz da figura de Antônio Conselheiro e de seus seguidores na Revolta de Canudos. Reproduz-se em *Seara vermelha* o movimento de sertanejos a abandonarem as fazendas e a seguirem as pregações de um fanático que anuncia o fim do mundo e o castigo de Deus sobre os ricos. Até mesmo as circunstâncias que moveram os conselheiristas na escolha do território para a construção do

arraial de Canudos podem ser notadas na definição da localização do acampamento a ser construído pelos discípulos de Estevão.

Estevão acampou a algumas léguas de Juazeiro, ainda na caatinga, longe dos caminhos. Ali havia uns poços de água, os sertanejos caíram de facão nos arbustos, roçaram, levantaram casas improvisadas. (...) não tardaria que uma cidade se levantasse naqueles matos. Nem para Bom Jesus da Lapa, nem para Juazeiro do Ceará, onde pontificava o Padre Cícero, caminhava tanta gente pelas estradas da caatinga. (...) Ele dizia que havia um lugar no qual Deus ia descer para o julgamento final. Com certeza era aquele com os seus sete poços. (...) Foi ali que a expedição policial o veio encontrar. As romarias de sertanejos sucediam-se. Em certas ocasiões chegavam mais de cem de uma vez e era preciso conseguir comida fosse como fosse. Os armazéns não vendiam. Havia uma ordem dos fazendeiros. O jeito era roubar, matar vacas no campo, carnear ali mesmo, trazer os quartos para o acampamento. (AMADO, 1977, p. 258)

*Seara vermelha* também resgata do texto de Euclides da Cunha sobre Canudos a referência que se faz à tentativa dos jornais da época por classificar o movimento religioso alternativo do Conselheiro apenas como desvio herético da religião oficial, produto exclusivo da insanidade absoluta de seu líder. A mesma atitude leviana e parcial da imprensa, que noticiava o que convinha à Igreja Católica e aos latifundiários, também é representada no romance de Jorge Amado.

Os jornais da capital publicaram artigos dizendo que o beato estava incitando os homens do sertão à desordem, que corria perigo a safra daquele ano por falta de braços, que os mais sãos princípios da civilização cristã que, com tanto sacrifício, os abnegados sacerdotes levavam pela caatinga adentro, perigavam, sucumbiam naquela onda de superstição tão rapidamente se alastrava pelo sertão adentro (...) afirmavam que chegara o momento de colocar o beato num hospício e reconduzir os camponeses às fazendas abandonadas, obrigando-os ao trabalho (AMADO, 1977, p. 257, 258)

Em clara manifestação do diálogo que se faz entre o conflito do beato Estevão e os eventos de Canudos relatados por Euclides da Cunha, a

narrativa de *Seara vermelha* faz uma referência direta ao fato histórico ao mencioná-lo no título de uma pretensa obra escrita por um dos agentes do massacre do beato, de seus seguidores e do bando de Lucas Arvoredo. O romance de Jorge Amado também reconstrói o procedimento dos militares que degolaram os cangaceiros vencidos por ocasião do término da revolta

Por ordem do capitão, cortaram as cabeças do beato Estêvão, de Lucas Arvoredo, de Zefa e de outros cangaceiros, de alguns romeiros também para aumentar o número. Levaram como troféus, exibiram-nas na cidade, desfilaram centenas de curiosos. O capitão foi promovido, citado em ordem do dia, e, apesar de não gostar de literatura, escreveu um livro sobre a campanha. Pôs o título de *O Novo Canudos*. (AMADO, 1977, p. 266)

Compare-se com o seguinte trecho de *Os sertões*, de Euclides da Cunha:

Pensaram, porém, depois, em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita – e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e a face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores...

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. (CUNHA, 1989, p. 474)

Como se pode ver, Jorge Amado procura ancorar a narração do combate do Beato Estêvão nos eventos que marcaram a história de Antônio Conselheiro, dando a impressão de que o relato de *Seara vermelha* reflete os fatos ocorridos em Canudos. O texto amadiano prende-se a descrições, nomes e informações que remetem a um saber histórico recuperável fora do romance, procedimento realizado para produzir no texto romanesco um efeito realista.

### 2.3 Lucas Arvoredo: representação literária do fenômeno do cangaço

O fenômeno do cangaço, que foi tematizado em várias obras da Literatura Brasileira, desde *O cabeleira*, publicada em 1876 pelo escritor romântico Franklin Távora, representa-se em *Seara vermelha* através da trajetória do bando do cangaceiro Lucas Arvoredo. Já no nome do cangaceiro, verifica-se a intenção de Jorge Amado de ancorar a narrativa na realidade nordestina do início do século XX. A escolha do nome da personagem não é acidental, Eduardo de Assis Duarte (1996, p. 181) informa-nos que “o bandido amadiano tem seu nome construído na justaposição de dois nomes famosos no universo do cangaço”. Segundo Duarte, Lucas Arvoredo é uma clara referência tanto ao cangaceiro “Arvoredo”<sup>19</sup>, que pertenceu ao grupo de cangaço chefiado por Lampião, como a “Lucas da Feira”, cujas atrocidades marcaram seu nome na história do cangaço nordestino. Eduardo de Assis Duarte fundamenta essa referência no fato de o cangaceiro “Arvoredo” ter ingressado no cangaço “como resposta à invasão de suas terras, feita segundo o figurino que previa o estupro e assassinato de parentes”, fato semelhante ao que ocorre ao personagem do romance, cujo pai é assassinado por um coronel que lhe tomara as terras.

---

<sup>19</sup> O historiador do cangaço Frederico Pernambucano Melo também reconhece o Cangaceiro Arvoredo como tendo sido um dos membros do grupo de Lampião. Comprova com a citação de trecho de um bilhete “mandado por cangaceiro de grupo de Lampião a um certo senhor Francisco de Souza, da Bahia, e publicado no Jornal *A tarde*, de 20 de janeiro de 1931, cuja parte final reza: ‘sem mais, do seu criado e obrigado – Hortêncio, vulgo Arvoredo, rapaz de Virgulino’”. Segundo Melo, Arvoredo veio a fazer parte, após a morte de Lampião, do bando de Corisco, cangaceiro que sucedeu ao rei do cangaço. (MELO, 1985, p. 27, 88)

Já estava na sala quando Lucas respondeu:

- Pra que, seu moço? Tou nessa vida de bandido porque tomara as terras de meu pai. E não se contentaro, ainda mataro um pobre veio que nunca tinha feito mal a inguém. E era uma porquera de terra, num chegava a dois alqueire... (AMADO, 1977, p. 203)

A associação entre a personagem Lucas Arvoredo e o cangaceiro Lucas da Feira é bastante plausível, principalmente quando levamos em consideração o fato de que a figura histórica de Lucas da Feira era conhecida de Jorge Amado, que lhe fez uma significativa referência no romance *Jubiabá*, através da personagem Zé Camarão, um simpatizante do cangaço que gostava de cantar versos em homenagem ao cangaceiro:

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

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

“Fui preso para a Bahia  
Fizeram grande função  
Mas eu desci a cavalo  
E os guardas de pés no chão.”

Faziam comentários baixinho:

- Foi um danado esse Lucas...
- Diz que tinha uma pontaria cruel...
- Diz que era um homem bom...
- Bom?
- Só roubava rico... Pra ir buscar o dinheiro dos pobres...

“Homem pobre não roubei  
pois não tinha o que roubar  
mas os ricos de carteira  
a nenhum deixei escapar.”

- Não tava dizendo?
- Macho bom de verdade...

“Mulatas de Bom cabelo  
Cabrinhas de boa cor  
Crioulinhas só por debique  
Branquinhas não me escapou”

Ai Zé Camarão passava os olhos doces por sobre o grupo de cabrochas [...] Depois vinha a fidelidade do cangaceiro à sua palavra e ao seu heroísmo fanfarrão:

“Não digo quem é meu sócio  
Nem me convém a dizer  
Se hoje me vejo perdido  
Não deito os outros a perder.”

“Zombei de moços e velhos  
Zombei também de meninos  
Hoje chegou o meu dia  
Vou cumprir o meu destino”

(AMADO, 1978, p. 30)

Os versos que Camarão canta para satisfação dos companheiros, trabalhadores rurais como ele, foram recuperados por Jorge Amado de um ABC da literatura de cordel. Trechos desse ABC que relata a história do cangaceiro Lucas da Feira<sup>20</sup> encontram-se transcritos na obra *Guerreiros do Sol*, de Frederico Pernambucano Melo (1985, p. 227, 228).

O fato de Lucas Arvoredo aderir ao cangaço para vingar a morte do pai não deixa de ser também uma referência a Virgulino Ferreira da Silva, o

---

<sup>20</sup> Frederico Pernambucano Melo comprova a realidade da figura histórica do cangaceiro Lucas da Feira e confirma a existência de um cordel feito em homenagem a esse cangaceiro. O historiador cita que, “como seus longevos colegas de cangaço Lampião e Antônio Silvino, Lucas também teve direito a um pungente ‘Adeus’ poético, requintado em ABC, do qual fizemos esta breve respingadura” A seguir segue a transcrição do texto do cordel feita por Melo em *Guerreiros do sol*: “ Adeus, saco de Limão/Lugar aonde eu nasci/ Vou preso para a Bahia/ Levo saudades de ti// Calumbi e Sobradinho/ Tapera e o são João/ Aonde eu tinha meu rancho/ Lá me fizeram traição// Fui preso para a Bahia/ Fizeram grande Função/ Mas eu descí a cavalo/ E os guardas de pés no chão// Governador, presidente/ Vieram com alegria/ Apertar a minha mão/ Quando cheguei na Bahia// Homens pobres não roubei/ pois não tem o que roubar/ mas os ricos de carteira/ nenhum deixei escapar// Instante triste, entreguei-me/ Porque chegou o meu dia/ E eis aí as minhas armas/ Não tenho mais valentia// Já estou entregue, minha gente/ Mas me mostre o delegado/ Eis aí a carabina/ E o meu ‘cabo terçado’// Não digo quais os meus sócios/ não me convém a dizer/ Que por eu me ver perdido/ Não boto os mais a perder// Choro hoje arrependido/ Por conselho não tomar/ Um braço já me cortaram/ inda querem me enforcar?// Zomba moço, zomba velho/ zomba também o menino/ Pois hoje chegou o meu dia/ Devo cumprir meu destino.” (MELO, FREDERICO. **Guerreiros do sol**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massagana, 1985, p.227, 228) Observe-se que há estrofes do ABC citado por Frederico Melo que são idênticas às estrofes que o trabalhador rural Camarão canta para Antônio Balduino ouvir, no romance Jubiabá.

“Lampião”, cangaceiro descendente de uma família de agricultores do município de Serra Talhada, em Pernambuco. Conhecido como “o rei do cangaço”, Lampião justificava sua adesão ao banditismo como sendo decorrência de crimes que cometeu em um ato de vingança pelo assassinato do velho Ferreira, seu pai, executado pelas famílias Nogueira e Saturnino.

Lucas Arvoredo, ao encontrar-se com o Beato Estêvão, recebeu dele a bênção, que equivale na cultura religiosa dos sertanejos ao perdão dos pecados e à absolvição das crueldades cometidas.

O próprio Lucas viera ao encontro do beato, conversara com ele, recebera sua bênção. E todos tinham visto que a Lucas o beato não proibira de continuar sua vida de bandido pela caatinga. Deixara que ele partisse sem lhe recomendar que nunca mais matasse nem ferisse. Durante algum tempo não compreenderam por quê. Só muito tempo depois, quando já estavam cercados, é que viram a razão: o beato adivinhava o que ia acontecer. Agora Lucas voltava, podia matar e ferir, era quem ia defendê-lo contra a polícia. (AMADO, 1977, p. 255)

Arvoredo também recebeu o “fechamento do corpo”, ritual bastante comum no universo da religiosidade popular e do banditismo nordestinos. Em rituais como esses, o indivíduo cujo corpo é fechado por “rezas” e outros ingredientes do misticismo torna-se imune a ferimentos por armas dos inimigos.

Sua fama corria mundo, nunca o haviam conseguido pegar. Uma única vez uma bala o acertou, ferindo-o na coxa, mas agora ele se sentia invulnerável depois que o beato Estêvão fechara seu corpo. Voltara ainda mais feroz desse encontro com o beato, em cuja companhia passara quatro dias. (AMADO, 1977, p. 195)

Percebe-se nesses trechos que o olhar atento do escritor para a realidade social nordestina permitiu a captação pela obra literária das

contradições históricas do fenômeno do cangaço, entre elas as relações de cooperação e proteção existentes entre cangaceiros e lideranças do fanatismo religioso. Esse episódio narrado em *Seara vermelha* resgata outro aspecto da biografia de Virgulino Ferreira da Silva. Lampião, à semelhança do cangaceiro de *Seara vermelha*, teve o seu “corpo fechado” contra armas de fogo. Seu protetor foi o padre Cícero do Juazeiro<sup>21</sup>, aos pés de quem tantas vezes se ajoelhou e de quem recebia a hospedagem, “acoitando-se” muitas vezes em suas cercanias, quando fugitivo da polícia. A relação próxima entre o cangaceiro Lampião e o padre Cícero foi registrada pelo sambista Chico da Silva em uma de suas composições da década de 1980:

Foi a ele que muitas vezes  
Lampião se ajoelhou,  
Aos seus pés contou histórias,  
Pediú perdão e Chorou.  
E quem é Ele?  
E quem é Ele?  
É o Padre Cícero Romão  
Do Juazeiro do Norte,  
Meu padrinho, sua benção.

O aproveitamento literário da história do cangaço nordestino reforça a ancoragem realista de *Seara vermelha*, uma vez que Jorge Amado apóia-se em retomadas de indicações extratextuais para imprimir o efeito do real a elementos do texto. Para produzir esse efeito do real, a narrativa serve-se

...de um emaranhamento entre História e história do romance, por intermédio de personagens “referenciais”, que aparecem no texto em meio a personagens fictícias, a acontecimentos

---

<sup>21</sup> “Já no terreno do relacionamento se constata que Lampião sempre fora familiarizado com o Padre Cícero [...] o padre lhe servia de conselheiro [...] e obteve do famoso bandoleiro o compromisso (honrado) de não cometer qualquer violência nas terras do Ceará.” (PONTES, 1973, p.173, 174, 185). Com a intermediação do Padre Cícero, Lampião recebeu em Juazeiro a “patente de Capitão a fim de combater, ao lado das Forças Federais e Estaduais contra a Coluna Prestes” (MELO, 1985, p. 109). Essa patente de Capitão era uma honraria da qual Lampião sentia bastante orgulho, principalmente por estar avalizada pelo prestígio místico do padre do Juazeiro .

marcados pela história que constituem balizas, a lugares onde se desenrolam essas ações. (REUTER, 2004, p. 151)

A construção desse “emaranhamento” entre a personagem romanesca que se torna cangaceiro e o fato histórico do cangaço não se restringe ao universo literário de *Seara vermelha*. A personagem Volta Seca, do romance *Capitães da areia*, é um dos garotos de rua do trapiche que ao atingir a vida adulta integra-se ao grupo de Lampião e torna-se um de seus mais sanguinários cangaceiros. Os historiadores do cangaço apontam que, de fato, havia no bando de Lampião um cangaceiro cujo nome era Volta Seca<sup>22</sup>. Esse cangaceiro, assim como a personagem de *Capitães da areia*, gozava da simpatia do “Rei do Cangaço” por sua disposição para atos violentos.

Outra semelhança com a história de Lampião também insere-se na narrativa de *Seara vermelha* no ritual de degola do cangaceiro Lucas Arvoredo por ocasião de sua captura pelas forças policiais.

Por ordem do capitão cortaram as cabeças do beato Estêvão, de Lucas Arvoredo, de Zefa, dos outros cangaceiros, de alguns romeiros também para aumentar o número. Levaram como troféus, exibiram-nas na cidade, desfilaram centenas de curiosos. (AMADO, 1977, p.266)

A cena resgata a ação do tenente João Bezerra que comandou a volante que capturou Lampião e seu bando na fazenda Angicos, em Sergipe, em 1938. As cabeças dos cangaceiros foram degoladas e conduzidas para

---

<sup>22</sup> O historiador Frederico Pernambucano de Melo (1985, p.68) atesta a existência de um cangaceiro de nome Volta Seca em seu livro *Guerreiros do Sol*. O médico e historiador Ranulfo Prata (s.d., p. 55), no livro que escreveu sobre a vida de Lampião, também atesta que houve um cangaceiro Volta Seca no bando de Virgulino Ferreira da Silva.

Salvador, onde foram exibidas como troféus em comemoração ao extermínio do último dos grandes cangaceiros do Nordeste.

Guiada pela ancoragem da narrativa na realidade do fenômeno do cangaço nordestino, a narração da trajetória de Lucas Arvoredo aponta para as razões da sobrevivência de bandos de cangaço por tantos anos no cenário nordestino brasileiro da primeira metade do século XX. Os cangaceiros que formavam o bando de Lucas Arvoredo eram sertanejos sem terra e sem perspectiva, homens miseráveis que abandonavam as fazendas onde eram explorados e viam no cangaço a possibilidade de libertação das forças opressoras do latifúndio. Não era diferente a origem dos cangaceiros que aterrorizaram o sertão nordestino na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Rui Facó atesta que o universo humano que compunha os bandos de cangaço era de gente pobre, quase sempre homens do campo, sertanejos sem trabalho garantido, desprovidos de terras e de meios de subsistência, pessoas a quem não restava outro mecanismo de resistência ao poder estabelecido.

O cangaceiro não é um assalariado para a prática de crimes. Pratica-o por sua conta e risco. Mas o que o distingue sobretudo é ser um rebelde contra a ordem dominante que esmaga os pobres do campo. Ele não se submete aos trabalhos forçados da fazenda ou do engenho.

(...) São homens de ascendência humilde, em geral trabalhadores rurais oprimidos, direta ou indiretamente, pelo latifúndio semifeudal, sofrendo-lhe o peso das injustiças sociais. (FACÓ, 1988, p. 65)

A construção da imagem do cangaceiro em *Seara vermelha* ganha consistência literária pela captação que se faz da complexidade humana de um grupamento social que muitas vezes é apresentado de forma deturpada.

Em análises conservadoras e elitistas, é muito comum rotular-se o cangaço como manifestação pura e simples do banditismo. Em direção oposta, tanto a mídia como o imaginário popular nordestino ainda conservam a lenda de heroísmo que faz um cangaceiro como Lampião ser lembrado positivamente como “o Rei do Cangaço”. Até mesmo Luiz Gonzaga, “o Rei do Baião”, popularizou-se como autêntico representante da música nordestina usando a indumentária que era peculiar aos cangaceiros. Jorge Amado, em *Seara vermelha*, evita limitar-se tanto a uma como a outra construção reducionista da figura do cangaceiro. Na personagem Lucas Arvoredo, o escritor imprime contradições humanas e sociais na construção dos caracteres que o definem como uma representação aprofundada do fenômeno do cangaço. Se, por um lado, representa-o como produto direto da desigualdade social gerada pelo latifúndio, como mecanismo de revolta contra a realidade social opressora, elevando o cangaceiro à posição de vingador dos oprimidos e de instrumento de punição contra os fazendeiros opressores, por outro lado fica evidente na narrativa a face obscura do cangaço, seja nas relações expúrias de “acoitamento” e proteção que muitas vezes mantinha com o sistema latifundiário, na crueldade desmedida muitas vezes praticada ou na violência às vezes desferida contra os próprios sertanejos, seus iguais.

Tampouco os cangaceiros perdoavam. Apesar de que haviam saído de entre os sertanejos mais pobres, vítimas quase sempre do latifúndio, das lutas desiguais com os coronéis que tomavam suas terras, frutos do meio social, ainda assim não guardavam singular simpatia pelos que sofriam como eles haviam sofrido. Também os cangaceiros roubavam e defloravam, matavam e capavam. (AMADO, 1977, p. 216)

Em *Seara vermelha*, a atrocidade do cangaço é minimizada porque se origina na opressão social e violência do latifúndio, ou porque Lucas

Arvoredo recebe a bênção sagrada do beato Estêvão. O cangaceiro também adquire status de herói quando sai em defesa dos fanáticos seguidores do beato que se vêm ameaçados pelas forças repressivas da polícia do estado que avançam para dizimá-los. Entretanto a inocência dos atos do cangaço é recusada na medida em que o cangaceiro que sai em defesa dos sertanejos perseguidos pela polícia tem revelada sua face corrompida. A narrativa desvenda que ele é também o bandido que se associa ao coronel ou político “coiteiro” para expulsar agricultores das terras que serão tomadas pelo latifundiário, o qual lhe fornece, como pagamento dos serviços prestados, armamentos, munições e “coito”.

Excluído: ,

...Lucas já estava muito longe, descansando tranquilamente na fazenda de um de seus coiteiros, um coronel que era trunfo na política, senador estadual que fazia discursos falando na defesa da civilização cristã e que se aproveitava de Lucas para expulsar das terras vizinhas das suas todos aqueles lavradores cujos bens lhe interessavam. (AMADO, 1977, p. 217)

Ao conceber essa relação impura entre o cangaço e os latifundiários, que também eram representantes políticos de maior envergadura em seus estados, *Seara vermelha* revela a outra faceta do cangaço, a que se opõe à imagem do cangaceiro como um vingador dos fracos e oprimidos. Traz à tona a contradição desse movimento que se construiu no Nordeste brasileiro através de homens de “ascendência humilde, em geral trabalhadores rurais oprimidos, direta ou indiretamente, pelo latifúndio semi-feudal” (FACÓ, 1988, p. 65), mas que em algumas ocasiões associou-se a esse mesmo latifúndio para prestar-lhe serviços em troca de “coito” ou munição. Essa dupla imagem de herói vingador dos sertanejos oprimidos e de sócio do coronelismo opressor, pelas relações de “coito” e proteção, também

acompanha a figura histórica do cangaceiro Lampião. Com a representação desse fenômeno, o romance dialoga mais uma vez com a saga do cangaceiro Lampião. A proteção dada pelo Senador a Lucas Arvoredo realiza um resgate da relação existente entre Lampião e os seus coiteiros.

Outras vezes, Lampião exigia abrigo inviolável em fazendas estrategicamente situadas. Estas se tornavam então seu pouso habitual, lugar onde se ocultava e onde descansava semanas ou meses, para refazer as forças das longas caminhadas pelos sertões, desde o Ceará até a Bahia. A fazenda coito é também, algumas vezes, o quartel-general do bando, o lugar onde se reabastece de armas e munições compradas por intermédio do fazendeiro – coiteiro – ou de seus empregados. É sabido que Lampião foi sempre otimamente provido de material bélico, inclusive fuzis, prívativos das forças armadas. (FACÓ, 1988, p. 70)

A captação dessa contradição do cangaço nordestino e sua representação na construção da figura do cangaceiro Lucas Arvoredo em *Seara Vermelha* pode ser vista como um progresso na arquitetura da imagem do cangaceiro na narrativa amadiana. Ao construir essa imagem do cangaceiro através de múltiplas facetas – a de herói que sai em defesa dos sertanejos fanáticos para punir quem comete injustiças contra a gente pobre, a de bandido malvado e cruel que invade povoados e comete atrocidades contra a população indefesa, e a de vilão que se conluia com o senador e coronel a quem prestava serviços contra pequenos agricultores desprotegidos –, a obra evita o maniqueísmo com que se construiu a imagem do cangaceiro Lucas da Feira em Jubiabá, onde se afirma que ele “– Só roubava rico... Para ir buscar o dinheiro dos pobres”. (AMADO, 1978, p. 30)

## 2.4 Adequação da forma literária à expressão argumentativa do conteúdo ideológico

Outro recurso estético em que se revela um trabalho de elaboração da forma literária em *Seara vermelha* pode ser visto na estruturação da narrativa. Consciente do caráter doutrinário da obra que pretendia escrever, Jorge Amado apropriou-se de uma estrutura rígida cuja composição assemelha-se ao formato das teses científicas para arquitetar a trama do romance. Demonstrando pretensões de comprovar as teses da ideologia marxista, o escritor recorreu a essa forma de estruturação discursiva certamente por ela ser conveniente para o convencimento do leitor quanto à validade das idéias e princípios político-partidários que haveria de expor. Para escrever a narrativa de *Seara vermelha* com a finalidade explícita de justificar literariamente os princípios ideológicos do Marxismo, Jorge Amado resgatou a estrutura ficcional que a crítica literária convencionou chamar de “romance de tese”, conforme a definição de Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*:

Romance em que, na discussão de questões sociais, políticas ou religiosas, se defende uma tese oriunda das ciências, da Filosofia ou da Teologia [...] uma narrativa comportando uma doutrina, geralmente explícita, emprestada de uma forma de conhecimento não-estético, que o escritor acampa e forceja por divulgar ou corporificadas através de uma adequada fabulação. (MOISÉS, 1999, p. 459-460)

Enquadram-se nessa definição de “romance de tese” obras literárias como *Germinal*, em que o francês Émile Zola constrói uma narrativa para comprovar as teorias marxistas relativas à luta de classes e ao poder revolucionário do proletariado, ou obras como *O Cortiço*, em que Aluísio de

Azevedo procura defender as teses evolucionistas de Charles Darwin e deterministas de Hippolyte Taine. Construídas como uma “espécie de laboratório”, *Germinál* e *O Cortiço* são obras que recortam seletivamente a realidade observada, – sejam as minas de carvão francesas, em Zola, ou o subúrbio do Rio de Janeiro, em Aluísio de Azevedo – e representam na obra literária os fatos e situações que convêm à justificação ou comprovação das teses que pretendem defender através da construção artística.

O que há de inusitado em *Seara vermelha*, enquanto romance de tese, é o fato de que realiza a defesa de uma doutrina explicitamente valendo-se não somente de um conteúdo ideológico (fatos e situações que convêm à justificação da ideologia marxista), mas principalmente porque o faz recorrendo a uma estrutura formal que segue o rigor da elaboração do pensamento que é próprio das teses científicas. Nota-se que houve um planejamento e ordenação das partes que compõem a narrativa, pelo rigor arquitetônico com que se organizam os fatos narrados na trama do romance, cuja estrutura revela a adequação da forma literária romanesca aos propósitos argumentativos do romance de tese.

As epígrafes que abrem a narrativa, numa espécie de síntese, expõem teses que serão desenvolvidas no transcorrer da narrativa: a problemática da propriedade territorial, a necessidade de conscientização política do proletariado e a iminente revolução socialista.

A divisão da obra em quatro partes não é aleatória, pois segue o rigor que é característico dos textos científicos. Essa divisão por partes vem expressa textualmente da seguinte forma:

**Prólogo – A seara**

- ◆ À festa

**Livro primeiro - Caminhos da fome**

- ◆ A caatinga
- ◆ O rio
- ◆ O trem

**Livro segundo - Estradas da Esperança**

- ◆ José
- ◆ Jão
- ◆ Neném

**Epílogo – A colheita**

- ◆ Tonho

Para o prosseguimento de nossa análise, consideraremos que o Prólogo – *A seara* – corresponde à parte I, o Livro primeiro – *Caminhos da Fome* –, à parte II, o Livro segundo – *Estradas da Esperança* –, à parte III, e o epílogo – *A colheita* –, à parte IV.

No prólogo – *A seara* –, que abre a narrativa à maneira de uma introdução de texto científico, apresentam-se de forma clara e sucinta as idéias gerais que serão desenvolvidas na narrativa: a miséria do trabalhador rural nordestino e a problemática do latifúndio. Como o título “A seara” sugere (por se tratar de palavra denotativa tanto de localização de ambiente rural como de uma de suas atividades – a colheita), o prólogo situa social e geograficamente o problema a ser estudado. Faz um mapeamento do *corpus* ao localizar na “seara” do ambiente rural do nordeste um grupo de sertanejos explorados pelo poder latifundiário e ao descrever o conflito de classes que se estabelece com a expulsão dos trabalhadores da fazenda onde viviam havia anos. Após apresentar as famílias de sertanejos que têm as suas vidas arruinadas pela desgraça da expulsão da terra, o escritor delimita o campo de sua pesquisa concentrando-se na família de Jerônimo. A questão da posse da terra – fio condutor da narrativa - apresenta-se de imediato como o problema que será o objeto de estudo para a trama romanesca. O prólogo também já deixa entrever a inclinação marxista da narrativa, patenteando que o ideário do Marxismo fornecerá a fundamentação teórica que sustentará a análise que se fará do problema enfocado na narrativa.

Uma vez apresentado o problema a ser estudado na parte I, a narrativa prossegue dividindo-se em duas grandes partes: Livro primeiro – *Caminhos da fome* – e Livro segundo – *Estradas da esperança*. O problema da posse da terra, que é apresentado no prólogo, passa a ser exposto minuciosamente (através da demonstração da relação existente entre o latifúndio e a miséria dos trabalhadores rurais) tal como no desenvolvimento das teses científicas.

Primeiro analisa-se o problema e define-se a sua causa, em *Caminhos da fome*; depois, apontam-se as soluções para o problema e testa-se a sua eficácia em *Estradas da esperança*.

*Caminhos da fome* apresenta o drama da família de Jerônimo em sua trajetória em direção a São Paulo. Essa parte, ou Livro Primeiro, é dividida rigorosamente em três capítulos – *A caatinga*, *O rio* e *O trem de ferro*. Cada um desses capítulos analisa uma das facetas do problema.

Em *A caatinga* registra-se a face mais dolorosa dos caminhos da fome: a escassez de alimentos, a ocorrência de doenças e morte de alguns membros da família de retirantes durante a cansativa e amargurada viagem a pé pelo sertão baiano até a cidade de Juazeiro. Nesse capítulo registra-se a supressão do direito de acesso do camponês à terra em que possa trabalhar como sendo a gênese do êxodo rural de nordestinos e de seus sofrimentos subsequentes; também localiza-se geograficamente o espaço em que se opera a travessia dos retirantes: a natureza inóspita e agressiva do sertão nordestino.

E, através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas, que descem em busca de São Paulo (...) É uma viagem que há muito começou e ninguém sabe quando vai terminar porque todos os anos os colonos que perderam a terra, os trabalhadores explorados, as vítimas das secas e dos coronéis juntam seus trapos, seus filhos e suas últimas forças e iniciam a jornada. (AMADO, 1977, p. 56)

Para que o leitor não se engane, a ponto de pensar que a seca é a maior responsável pela desgraça social que recai sobre o sertanejo que

realiza a travessia da caatinga inóspita em direção a São Paulo, o capítulo “O rio” cuida de registrar a mesma condição miserável a incidir sobre outros trabalhadores nas terras ricas e férteis regadas pelas águas do São Francisco, mas concentradoras da mesma exploração presente naquelas terras de onde Jerônimo fora expulso.

Nunca tinham visto tanta água e associavam a visão da água à idéia de fartura, imaginava que aquelas terras próximas seriam de uma fertilidade assombrosa. E se admiravam que os camponeses chegados da beira do rio fossem andrajosos e fracos, os rostos amarelos de sezaõ, piolhentos e sujos. Com aquele farturão de água era de se esperar que toda a gente por ali estivesse nadando em dinheiro. Não tardaram, no entanto, em descobrir que todas aquelas terras ubérrimas pertenciam a uns poucos donos e que aqueles homens magros e empaludados trabalhavam em terra dos outros, na enxada de sol a sol, nos campos de ouricuri, nos carnaubais e nas plantações de arroz e algodão, ganhando salários ainda inferiores àqueles que pagavam pelo sertão. (AMADO, 1977, p. 116)

O capítulo “O rio” aponta para a amplitude do problema da posse da terra e dos bens e meios de produção por uma pequena minoria. Revela que a carência de recursos mínimos para a sobrevivência e o infortúnio da família de retirantes em foco no capítulo “A caatinga” não é um caso isolado na paisagem nordestina, mas amplia-se e intensifica-se na história de vida dos camponeses ribeirinhos, trabalhadores do navio, barqueiros, canoeiros e pescadores do São Francisco. Como os retirantes, esses trabalhadores igualam-se na mesma miséria e são vítimas da mesma opressão do poder capitalista que lhes explora a mão-de-obra. A mesma opressão opera-se “onde termina a miséria da caatinga e começa a miséria do São Francisco” (AMADO, 1977, p. 57).

Uma nova faceta resultante da expulsão do sertanejo de sua terra pelo latifúndio apresenta-se em *O trem de ferro*: a degradação moral dos retirantes pelo agravamento das carências de ordem material. O capítulo intensifica o registro da agonia dos sertanejos ao acrescentar às adversidades que se abatem sobre a família de Jerônimo a degradação moral de sua filha Marta, corrompida e prostituída pelo médico que autoriza a liberação dos bilhetes de passagens para a viagem de trem para São Paulo. Também registra-se o universo de retirantes que aguardam na cidade de Pirapora o dia da partida de trem para a cidade de São Paulo ou que na cidade permanecem por não conseguirem as passagens para a viagem de trem. A carência de tudo torna-se responsável pela deterioração dos rígidos valores éticos e morais cultivados no sertão e que compõem o arcabouço do caráter do homem sertanejo. A miséria transfigura homens e mulheres que chegam ao ponto de embarque em Pirapora esgotados em seus recursos, que já eram poucos e foram gastos na longa viagem. Muitos deles caem na mendicância, envolvem-se em pequenos furtos, arruinam-se em doenças e as mulheres viram prostitutas.

Os mendigos enchiam a cidade. Assaltavam os passageiros chegados de primeira classe, faziam ponto na estação e em frente aos hotéis, era uma espantosa multidão chagada e imunda. (...) A cidade lembrava uma visão apocalíptica, com aquelas centenas de homens rotos e esfomeados (...) Já ficando em Pirapora, as [mulheres] menos velhas dividindo-se entre a prostituição e a mendicância, as mais gastas sem poder sequer cair nas ruas das mulheres da vida. (AMADO, 1977, p. 175-176)

Nos três capítulos, a narrativa procura demonstrar o fato de que sertanejos esfomeados, crianças e velhos chagados por doenças, camponeses sem trabalho, exploração da mão-de-obra barata e excedente, homens

honestos submetendo-se ao cometimento de pequenos crimes, ocorrência de mortes evitáveis, prostituição, submissão a humilhações inadmissíveis, tudo decorre de uma única causa: o latifúndio que expulsara da terra a gente que nela trabalhara anos a fio. “Caminhos da fome” define e demonstra a tese de que a concentração de terras nas mãos de poucos, que provoca o nomadismo de muitos, é a causa da miséria dos trabalhadores rurais, como da família de Jerônimo que protagoniza a narrativa. De forma orgânica, “Estradas da fome” expõe os traumas e sofrimentos das personagens expulsas de sua terra, evidenciando as provas da nocividade do modelo econômico latifundiário burguês. Para que a exposição da dor e do sofrimento dos sertanejos não se apresentasse como simples floreio da narrativa ou como artifício literário para comover os leitores (o que era comum entre escritores românticos), o esforço persuasivo utiliza-se racionalmente desses dados para representá-los numa seqüência narrativa que favorece o encadeamento dos fatos numa lógica pragmática que lembra o rigor da apresentação dos dados na argumentação científica.

“Estradas da esperança”, mantendo o mesmo rigor metodológico de “Caminhos da fome”, também divide-se em três capítulos: “José”, “Jão” e “Neném”. Os nomes referem-se aos três filhos de Jerônimo que saíram de casa para tentar melhor sorte que a exploração a que se submetiam na fazenda em que trabalhavam. A partida dos três filhos de Jerônimo em direção a outros lugares em busca de outras oportunidades de vida dá-se antes mesmo que o pai fosse expulso das terras em que viviam há anos.

Eram já rapazes quando se foram, cada um por seu caminho, cada um para uma vida diversa. (...) haviam partido em direções diversas, cada um por sua vez, cada um por um caminho, cada um por um destino. (AMADO, 1977, p. 20)

Conforme sugere Eduardo de Assis Duarte (1996), os caminhos percorridos pelas três personagens são depositários das três possibilidades que se apresentam na narrativa como soluções para as tensões sociais existentes no cenário sertanejo. Cada um segue um caminho distinto, são os “Caminhos da esperança” sugeridos no título. José incorpora-se à revolta sem causa do cangaço e torna-se um bandido fugitivo; Jão ingressa na Polícia militar, força repressiva do estado burguês que o colocará frente a frente com o fanatismo religioso do grupo do beato Estêvão; Juvêncio ingressa no comunismo e participa da construção de uma futura revolução socialista. Mas a narrativa cuida de demonstrar que apenas um desses caminhos de fato concretiza-se como o autêntico “Caminho da esperança” que conduz à liberdade do trabalhador oprimido – o caminho da revolução comunista trilhado por Juvêncio.

Se em “Caminhos da Fome” a divisão rigorosa em três capítulos (A caatinga, O rio, e O trem) foi utilizada para expor o modelo capitalista latifundiário como a causa do problema da miséria do homem rural brasileiro em três perspectivas distintas, em “Caminhos da esperança” essa divisão indica três possibilidades disponíveis para a solução do problema. Em cada um dos capítulos, demonstra-se o alcance de cada possibilidade enquanto elemento desencadeador de uma solução para o problema representado nos “Caminhos da fome”.

A estrutura argumentativa do texto opta por representar primeiro as duas possibilidades que são sugeridas como ineficientes enquanto solução para o problema. O capítulo José registra o fracasso revolucionário da personagem de mesmo nome, cujo grupo de cangaço é brutalmente massacrado pelas forças policiais em que labuta o seu irmão Jão, nome que dá título ao capítulo seguinte. Os fatos enunciados apresentam ao leitor a personagem José como uma espécie de *cobaia* cuja representação na narrativa procura testar e comprovar a ineficácia da revolta primitiva do cangaço enquanto força transformadora da sociedade. Para que a argumentação do capítulo ganhasse consistência, a consciência autoral tomou os cuidados de apresentar, na narrativa, os dados em toda a sua complexidade, revelando as várias facetas do cangaço e associado-as ao seu componente social. Pela maneira como os fatos são apresentados, tanto põe-se em descrédito as conclusões da ideologia da classe dominante, que apontavam os cangaceiros exclusivamente como marginais, homens fora da lei, manifestação do banditismo a ser combatido pela polícia e detido pela justiça, como também descredencia-se o pensamento do senso comum que reverencia os cangaceiros como verdadeiros heróis populares. Com a adesão de José ao grupo de Lucas Arvoredo, a narrativa materializa a argumentação em favor da complexidade do cangaço enquanto fenômeno social sertanejo de revolta contra as desigualdades sociais, mas de uma revolta que se perdeu nos caminhos da crueldade marginal e do banditismo por falta de fundamentação em uma conscientização política socialista que a guiasse em direção à justa transformação social. Essa argumentação, ao situar o fenômeno do cangaço fora das concepções do senso comum e da ideologia

da classe dominante, nega o discurso da naturalidade da violência do cangaço, como sendo fruto da perversidade natural de homens endiabrados, e abre caminho para a reflexão sobre a existência de um gérmen pré-revolucionário na ação revoltosa desses cangaceiros. Aponta para a motivação social de seus atos violentos, e indica que a falta de um direcionamento político para a revolta social fê-los desviarem-se do curso de uma revolta popular para aderirem ao banditismo e à violência desmedida.

O capítulo *Jão* apresenta a empreitada da repressão policial contra os fanáticos do Beato Estevão. O detalhamento que se faz das origens e evolução desse grupo de fanáticos expõe ao leitor uma análise acurada das causas reais do surgimento do fanatismo religioso entre sertanejos nordestinos. Longe de apresentar o fenômeno do fanatismo como sendo apenas um desvio herege da religião oficial, motivado pela loucura do líder e insanidade dos seguidores, a estrutura-se na narrativa a representação dos fatos de forma a persuadir o leitor em favor da tese de que há uma motivação social a guiar os discípulos de Estêvão em sua empreitada mística.

Os fatos narrados sustentam a tese de que os fanáticos religiosos lutavam pela implantação de uma nova ordem porque discordavam da ordem social opressora a que estavam submetidos, porque alimentavam a esperança no mundo justo e solidário das pregações do beato. Da mesma forma, a insubordinação dos fanáticos contra a ordem social vigente sustenta na

narrativa a argumentação em favor da existência de um sentimento pré-revolucionário entre os sertanejos. Por outro lado, a repressão do Estado efetivada através da violência policial põe em evidência a luta de classes. A polícia em que lutava o soldado Jão insurge-se contra os sertanejos para a manutenção dos interesses da classe dominante e conservação da ordem vigente que garantia os privilégios de uma pequena minoria. A intensidade da repressão que a polícia efetiva contra os fanáticos persuade o leitor quanto à percepção que a classe dominante do meio rural nordestino tinha do perigo que representava a sublevação de multidões de sertanejos para caminho diverso daquele indicado pela ideologia burguesa latifundiária.

Esse capítulo encerra-se com a vitória das forças policiais que massacram os fanáticos do beato Estêvão e os cangaceiros de Lucas Arvoredo que vieram em seu socorro. A derrota dos revoltosos funciona como um artifício argumentativo que também descredencia o fanatismo religioso enquanto força revolucionária capaz de destruir as bases do sistema capitalista e de instaurar uma transformação efetiva na realidade social sertaneja. A narrativa faz ver que, mesmo que o fanatismo tenha sido capaz de provocar uma resistência considerável ao modelo econômico latifundiário –tanto pela contundência das palavras do beato que se contrapunham à opressão e exploração que os coronéis latifundiários executam contra os sertanejos como pela subtração de uma quantidade significativa de mão de obra das fazendas que abandonava o trabalho nas roças dos coronéis para seguir o beato – a ação dos seguidores do beato era restrita e localizada; seu alcance era limitado.

Apesar da existência de um sujeito revolucionário e de uma situação social deplorável a estimular o sentimento revolucionário, falta aos fanáticos do beato Estêvão uma teoria revolucionária para dirigir suas ações, como também faltava aos cangaceiros a quem o beato pede socorro na hora do cerco policial. A falta dessa teoria impede o sentimento revoltoso dos sertanejos espoliados de ganhar maior consistência. Faltava-lhes uma compreensão clara a respeito dos objetivos a serem atingidos e das estratégias a serem utilizadas para destruir os pilares que davam sustentação ao latifúndio. O fanatismo mostra-se ineficaz enquanto movimento revolucionário porque, apesar de contestar as condições materiais da realidade social, suas ações fundamentam-se no místico e no miraculoso, suas estratégias de luta dependem da ordem profética e os objetivos a atingir não são definidos porque os fanáticos crêem na iminência do fim do mundo.

– Eles vai ser castigado, os que tomara terra nesse mundo quando chegar lá em cima vão dar suas terras pros que não tem nada. Fica mais pobre que cego de feira... Os que matara gente vão morrer todo dia de morte matada... Os que roubaro vão dar tudo o que tem, dinheiro dos outros e o seu também. Eles vai ser castigado não escapa nenhum... Deus ta cansado de tanta ruindade... Meu filho, a hora chegou, o mundo vai se acabar. Vamo rezar, fazer penitência, limpar os pecados pra Deus perdoar... (AMADO, 1977, p. 257)

O destino dado na narrativa aos cangaceiros e aos fanáticos mostra a ineficácia dessas revoltas primitivas enquanto movimentos revolucionários. O controle desses movimentos revoltosos pelas forças repressivas da Polícia Militar do Estado da Bahia derrota simultaneamente as duas soluções apresentadas nos capítulos “José” e “Jão” como alternativas à opressão do latifúndio.

Cedendo às justificativas das teses marxistas, as estradas da esperança só se tornam realidade no terceiro capítulo das “Estradas da esperança”, através do comunista Juvêncio, cuja alcunha era Neném. Ele, e não os outros, representa “os brotos de dor e de revolta” que saíram das entranhas de Jerônimo e “cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome”. Ele, e não os outros, seria o responsável pela “vingança feroz” do proletariado rural contra o latifundiário burguês.

Em “Estradas da Esperança”, depois de se apresentarem o cangaço e o fanatismo como possibilidades de solução para o problema do latifúndio, de testar-se a viabilidade revolucionária desses movimentos e comprovar-se a ineficácia dessas revoltas primitivas, insere-se o capítulo “Neném”, que traz a terceira possibilidade de solução. O narrador, nesse último capítulo de “Estradas da esperança”, aponta o ideário marxista como sendo o único capaz de dar uma “direção justa” ao sentimento de revolta dos sertanejos e conduzi-los à transformação social pela revolução socialista que será responsável por eliminar a concentração da propriedade rural e destruir o latifúndio. O direcionamento do sentimento de revolta do sertanejo para a revolução socialista, e não para o cangaço ou para o fanatismo, credencia-se na argumentação elaborada na parte III – “Estradas da esperança” - como a solução apropriada para o problema estudado na parte II – “Caminhos da fome”. Pode-se questionar a validade da solução apresentada no último capítulo – a revolução socialista para o fim do latifúndio – mas, do ponto de vista formal, não se pode ignorar a utilidade do implante dessa solução para

se elaborar, no capítulo seguinte, o arremate da argumentação que vem sendo desenvolvida ao longo da narrativa.

É bom atentar para a precisão vocabular dos títulos das partes. “Caminhos” são menores e mais estreitos que as “Estradas”, mais largas, mais extensas e muito mais promissoras. Os “Caminhos da fome” apresentam-se menores e mais estreitos porque assinalam os problemas sociais provocados pelo sistema capitalista burguês. As “Estradas da esperança” mostram-se mais largas, mais extensas e muito mais promissoras porque apontam possíveis saídas para a libertação da opressão do sistema capitalista burguês e a esperança na construção de uma sociedade em que se fará justiça social.

Persistindo na manutenção da estrutura similar às das teses científicas, *Seara Vermelha* encerra com um epílogo – o lugar das conclusões a que a narrativa pode conduzir o leitor – que equivale à conclusão da dissertação do texto científico. O narrador de *Seara vermelha* reafirma no epílogo – “A colheita” – a revolução marxista como a solução eficaz para os problemas apresentados nos “Caminhos da fome” e indica que é chegada a hora de pôr em prática essa solução. O capítulo único do epílogo faz um resgate da personagem *Tonho* (que dá título ao capítulo) e dos demais retirantes que sobreviveram à travessia pelo sertão e chegaram às fazendas de café no estado de São Paulo. A rápida referência à história dessa gente é o pretexto para registrar-se que, como no sertão, as terras ricas dos cafezais paulistas desenvolvem a mesma presença opressiva do

latifúndio. Após encontrar Tonho e cooptá-lo para o Partido Comunista, Juvêncio decide partir de São Paulo para o Nordeste. Essa decisão tem por objetivo demonstrar a viabilidade prática da solução revolucionária que já se apontara como a única eficaz no último capítulo de “Estradas da esperança”.

O título do epílogo – “A colheita” – imprime a simbologia da conclusão a que se quer chegar com o fecho da narrativa. Assim como o vocábulo colheita informa que é a chegada a hora de colher os frutos, o epílogo da obra traz a conclusão de que é chegada a hora de os camponeses conquistarem pela luta revolucionária comunista tudo o que o capitalismo sempre lhes negou. A organização das ligas camponesas é a estratégia apresentada para desencadear esse processo revolucionário no meio rural nordestino.

Após a descrição detalhada da gravidade do problema agrário na seara sertaneja nos “Caminhos da fome” (em que se apontam as provas cabais da crise social estabelecida e da necessidade de uma solução urgente para essa crise) e após o registro da precariedade da consciência revolucionária das revoltas primitivas nas “Estradas da esperança” (que as incapacita enquanto solução para o problema rural nordestino), constrói-se, nas transformações pelas quais passa Juvêncio, o argumento de que é possível transformar radicalmente a realidade social. A introdução desse argumento visa a convencer o leitor da pertinência e eficácia da revolução comunista

enquanto força transformadora que trará a solução para os problemas provocados pela opressão do latifúndio.

Essa feição argumentativa do texto de *Seara vermelha*, que se demonstrou anteriormente, chegou a ser referida pelo crítico Eduardo de Assis Duarte em *Romance em tempo de utopia*:

Em sua macroestrutura, o romance se organiza, pois, como uma grande argumentação, fundada numa espécie de dialética da violência que funciona como motor das ações. Estas confluem para a demonstração da tese em cada uma de suas premissas, até a conclusão final. Em *Seara vermelha*, ocorre o alinhamento entre a ficção e a retórica, pelo qual o latifúndio é desde o início configurado pela pobreza e servidão dos trabalhadores. (DUARTE, 1996, p. 170)

Certamente a presença dessa estrutura formal argumentativa na construção da narrativa de *Seara vermelha* decorreu da intencionalidade da criação literária. Ao adotar, na composição literária, uma estrutura narrativa que resgata métodos de construção textual próprios das teses científicas, nota-se que, nesse particular, o componente ideológico entrevisto no esforço persuasivo do escritor (no sentido de convencer o leitor dos malefícios do modelo capitalista e da necessidade da revolução socialista) também incorpora um esforço expressivo que garante a realização do estético na construção romanesca. A forma artística concretiza-se na utilização estética de um formato textual extra-literário que se revela adequado ao esforço persuasivo empreendido pelo componente ideológico da narrativa.

## 2.5 Assimilação estética da voz dos oprimidos

A narração de *Seara vermelha* faz-se por um narrador heterodiegético<sup>23</sup> que pretende ser objetivo e dar o máximo de verossimilhança ao seu relato. Trata-se de um narrador que sabe tudo sobre as personagens e exerce controle sobre as ações narradas ao mesmo tempo em que assume a posição privilegiada de quem possui autoridade sobre a história que conta. Essa posição narrativa possibilita ao narrador a análise, observação e distanciamento dos fatos narrados, imprimindo ao texto ficcional a impressão de realidade. Essa visão privilegiada do narrador de *Seara vermelha* permite-lhe a narração em *flash-backs*, uma vez que lhe dá o controle dos saberes a serem relatados ao leitor; também imprime à narração uma fachada de objetividade. A materialização dessa opção narrativa na enunciação efetiva-se de duas maneiras distintas: ora nos moldes da tradição literária clássica e realista, ora aproveitando-se de recursos narrativos mais comuns na modernidade.

No primeiro caso, a enunciação se constrói com a separação entre o nível de linguagem do narrador e o das personagens, com utilização do discurso direto, que se materializa na escrita através da demarcação dos limites entre a voz narrativa e a da personagem pela utilização do verbo *dicendi* e do travessão.

---

<sup>23</sup> Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 269) informa-nos que “há romances em que o narrador não está concretamente representado”, não se funde a nenhuma das personagens representadas, “fundindo-se a sua função com a do autor *implícito*”. A esse é tipo de narrador ausente da história narrada, Silva chama de narrador *heterodiegético*, seguindo terminologia proposta por Gérard Genette (1979).

Ao voltar da fazenda onde estivera uma semana com os seus, Juvêncio encontrou, na cidade próxima, um velho amigo. Tonho o acompanhara, e iam os dois pelas ruas quando o cabo gritou:

– Zé Tavares!

O cabelo do sertanejo começara a pratear, mas era o mesmo rosto enxuto e sorridente. Sentaram-se num café, a conversa se prolongou por toda a tarde. (...) repetia as palavras de Prestes sobre a questão camponesa no primeiro grande comício:

– Nós que somos do sertão é que sentimos isso de verdade...

Juvêncio disse a Tonho:

– Foi esse mulato quem me botou no partido...

E para Zé Tavares:

– Agora tome conta do sobrinho... Esses – batia no ombro de Tonho – é que vão levantar o campo.

Pensavam ambos no sertão distante. Zé Tavares falou:

– Agora vai se acabar os cangaceiros e os beatos... Vai ser a nossa vez... (AMADO, 1977, p. 331)

Em episódios como esse, em que predomina o discurso direto, a narrativa torna-se mais dinâmica, viva. Os fatos apresentam-se ao leitor de forma mais objetiva, predominando a descrição exterior em detrimento do mundo interior das personagens. O narrador passa a desempenhar a função de mero indicador das cenas que apresenta ao leitor, dando a impressão de sua isenção perante o que se narra. A narrativa adquire feições de relato para resgatar aos fatos narrados a aparência de registro documental dos fatos ocorridos. Essa apropriação do discurso direto para a construção narrativa de *Seara vermelha* faz-se à maneira da tradição realista/naturalista de escritores como Aluísio de Azevedo, que procurava representar para os leitores a realidade observável de forma objetiva, através de narrativas em que “o autor não confunde seus sentimentos e pontos de vista com as emoções e motivos das personagens” (COUTINHO, 1990, p. 187)

No segundo caso, o emprego do discurso indireto livre materializa a coincidência entre a voz do narrador e a voz da personagem e marca uma maior aproximação entre a voz narrativa e a humanidade das personagens.

Quando recebera o convite para a festa na casa de Ataliba disse que ia. Casamento e festas não eram muito comuns pela fazenda e quando se anunciava uma brincadeira em qualquer das casas não se falava noutro assunto nas roças, durante dias, nas conversas do fim de tarde nas casas dos trabalhadores, e para Artur sempre havia o problema de que todos queriam algum dinheiro, tinham sempre compras a fazer, ele recebia os convites, prometia ir. Raramente ia, parecia-lhe que bastava com sua chegada para as festas perderem muito da alegria reinante, os homens não simpatizavam com ele. A esse pensamento suspendeu os ombros num gesto característico. Não era culpa sua. Cumpria com sua obrigação, apertava os homens no trabalho, apertava os meeiros na hora das contas, pagava os preços estipulados, puxava pela fazenda é bem verdade, mas afinal não era para isso que era capataz? Qualquer outro que estivesse em seu lugar como agiria? Gozava da confiança do doutor Aureliano, que se deixara ficar no Rio de Janeiro, vindo à fazenda uma vez na vida, e procurava provar ao patrão ser digno dessa confiança. (AMADO, 1997, p. 16)

No trecho acima, ocorre a fusão entre a voz do narrador e a voz silenciosa dos pensamentos de Artur. O narrador dá palavras à personagem para que o capataz possa expressar-se interiormente. A transição da voz do narrador para a voz da personagem primeiro realiza-se pela utilização do discurso indireto, de modo que o narrador apropria-se do pensamento de Artur para comunicá-lo ao leitor (*Raramente ia, parecia-lhe que bastava com sua chegada para as festas perderem muito da alegria reinante, os homens não simpatizavam com ele*); depois pelo emprego do discurso indireto livre, que é introduzido pela fala do narrador (*a esse pensamento suspendeu os ombros num gesto característico*) que se oblitera para fazer emergir os pensamentos e sentimentos da personagem com a entoação própria de sua interioridade dilacerada pela dúvida da coerência/incoerência de suas atitudes (*Não era culpa sua. Cumpria com sua obrigação, [...] mas*

*afinal não era para isso que era capataz? Qualquer outro que estivesse em seu lugar como agiria?).* A adoção do discurso indireto livre permite ao narrador, que se pretende objetivo e verossímil em seu relato, não abrir mão de seu distanciamento da matéria narrada, e, ao mesmo tempo, identificar-se com as personagens, fazendo-lhe as vezes, sem perder sua própria identidade de narrador objetivo.

Em razão da impressão de verdade histórica que a narrativa de *Seara vermelha* quer fixar, não é do interesse dessa obra amadiana a explicitação da interferência do narrador nos fatos narrados, razão por que se procura camuflá-la na narração de terceira pessoa. Mas o narrador, ao mesmo tempo em que mantém a sua autoridade de narrador imparcial, por adotar o foco narrativo em terceira pessoa, também faz vir à tona a expressão legítima da linguagem mental das personagens, desvendando a complexidade de seus sentimentos e emoções, ao recorrer ao discurso indireto livre. A expressão da linguagem mental das personagens torna-se mais eficaz com a utilização do discurso indireto livre porque, mais que no discurso direto (em que o narrador ausenta-se do discurso e deixa a personagem expressar-se por si só, de maneira que se reproduz a forma discursiva própria dessa personagem, mas evita-se a captação de seu mundo interior) ou no discurso indireto (que apenas encaixa no discurso do narrador o sentido das palavras da personagem), o discurso indireto livre adotado por Jorge Amado em *Seara vermelha* permite que o narrador transmita ao leitor não apenas o sentido do que as personagens dizem, mas também a própria forma de construção desse sentido na realidade mental da personagem representada.

Tal fato pode ser constatado no trecho a seguir, em que a voz narrativa confunde-se com o discurso da personagem Jucundina.

Mas dos olhos de Jucundina não desapareceu jamais a visão do cadáver do neto sobre as águas do rio. Muito tinha que contar aos três meninos, a Neném principalmente, quando os voltasse a encontrar. Muita tristeza que lhes narrar, muita tristeza que derramar sobre os ombros dos filhos. Porque se recordava deles a cada desgraça? Agora quase que só eles lhe restavam na vida, sua família estava acabando depressa e ela já não lastimava que os três houvessem partido mesmo para serem soldado e cangaceiro, que pior era morrer naquela viagem para São Paulo.

La tomando ódio a essa terra de São Paulo, não sabia mesmo porque ainda marchavam para lá. Podiam ter ficado pelo caminho, numa fazenda qualquer, como agregados. Que importava que o salário não desse, que a terra não fosse deles, que lavrassem para um coronel e para ele colhessem? De qualquer maneira iriam vivendo e estariam todos vivos e juntos e ela os veria vir pelo fim das tardes com seus instrumentos de trabalho. (AMADO, 1977, p. 140, 141)

No início do trecho acima, o narrador principia por narrar a persistência da imagem do cadáver do neto nos olhos de Jucundina ao afirmar que “dos olhos de Jucundina não desapareceu jamais a visão do cadáver do neto sobre as águas do rio”. Aqui fica evidente que a voz discursiva é a do narrador, fica explícito quem é a pessoa que fala (o narrador) e a pessoa de quem se fala (Jucundina). Mas desse ponto em diante a voz narrativa se dilui e se confunde com os pensamentos da personagem. No segmento “Muito tinha que contar aos três meninos, a Neném principalmente, quando os voltasse a encontrar. Muita tristeza que lhes narrar, muita tristeza que derramar sobre os ombros dos filhos” tanto se pode depreender um comentário do narrador sobre o que pensa Jucundina como pode ser a própria expressão lingüística desses pensamentos. Entendendo-se de uma ou de outra forma, há de se notar a adesão do narrador aos sentimentos que povoam a personagem Jucundina. Já não temos mais um narrador impessoal e objetivo, ele penetra na subjetividade

da personagem para desvendá-la ao leitor. Os pensamentos difusos confundem-se na cabeça de Jucundina: o sentimento da perda do neto reiterado na imagem do cadáver (imagem que não sai de seus olhos) confunde-se com a lembrança dos filhos que se dispersaram da família e com a esperança de um dia revê-los. A representação da confusão de idéias que invadem Jucundina permite ao narrador adentrar nos pensamentos e sentimentos da personagem e registrar a indagação que ela faz a si mesma: “Porque se recordava deles a cada desgraça?” Assim, uma narrativa que se pretende exterior e objetiva faz concessões e torna-se momentaneamente interior e subjetiva, embora haja um controle dessa subjetividade pela voz narrativa que sustém o livre curso da expressão interior de Jucundina e, no seguir de sua indagação, reabilita a posição exterior do narrador observador: “Agora quase que só eles lhe restavam na vida, sua família estava acabando depressa e ela já não lastimava que os três houvessem partido mesmo para serem soldado e cangaceiro”. Com a expressão “que pior era morrer naquela viagem para São Paulo”, o comentário do narrador insere-se para emitir sua justificativa (que também poderia ser a justificativa da personagem) para o fato de Jucundina já não lastimar “que os três houvessem partido mesmo para serem soldado e cangaceiro”. O procedimento de fusão entre a voz do narrador e o discurso da personagem prossegue na expressão “Ia tomando ódio a essa terra de São Paulo, não sabia mesmo porque ainda marchavam para lá”, frase que pode expressar tanto os próprios pensamentos de Jucundina a respeito da terra para onde os retirantes se destinavam, como pode traduzir a narração de uma nuance da personagem captada pela visão exterior do narrador.

No trecho “Podiam ter ficado pelo caminho, numa fazenda qualquer, como agregados. Que importava que o salário não desse, que a terra não fosse deles, que lavrassem para um coronel e para ele colhessem?”, novamente o narrador penetra no estado mental da personagem e lhe dá voz para que ela possa expressar suas dúvidas e incertezas a respeito da validade do prosseguimento naquela caminhada em direção às terras de São Paulo. Esse trecho ganha expressividade porque constrói literariamente o resmungar da consciência de Jucundina, que, sabendo o seu lugar de mulher submissa, não ousa pronunciar o seu descontentamento com aquela caminhada de dor e morte através da caatinga, mas elabora silenciosamente a sua indignação contra aquela situação que ela mesma não compreende bem. Evitando ser superficial na representação psicológica, o narrador penetra na interioridade de Jucundina para revelar como se dá a formulação mental de seu pensamento que conduz à aceitação resignada da hipótese de que talvez valesse a pena parar em uma fazenda para trabalhar, mesmo que para receber salários insuficientes para a sobrevivência, em terras de coronéis que lhes explorariam a força produtiva.

A utilização do discurso indireto livre pelo narrador de *Seara vermelha* nesse segmento narrativo permitiu a diluição da separação rígida entre a voz do narrador e a voz da personagem Jucundina, conferindo à voz narrativa maior autonomia para sondar aspectos da interioridade da personagem. A expressividade da utilização desse recurso de linguagem torna-se mais intensa porque o mesmo segmento lingüístico que materializa na narrativa a voz interior da personagem, e revela a sua subjetividade,

também aponta para a realidade exterior, uma vez que desvenda as circunstâncias materiais que provocam a construção na consciência de tantos sertanejos do processo mental que formula a idéia de que se submeter à exploração do latifúndio é uma alternativa viável, sugerindo que esses sertanejos aceitam resignadamente o regime de exploração que lhes é imposto porque as outras possibilidades que se lhes apresentam, como a viagem dos retirantes para São Paulo, mostram-se-lhes piores e causadoras de maiores males.

Atentando para o jogo discursivo que se estabelece em *Seara vermelha* em trechos como esses (nos quais a narrativa recorre ao discurso indireto livre), nota-se a expressividade que se obtém com as mutações do ângulo de visão dos fatos narrados, que se torna plural, na medida em que se desliza da exterioridade dos fatos para a interioridade das personagens (e vice-versa), sem perder o status de objetividade, pois mascara a subjetividade pela presença de um narrador em terceira pessoa que se pretende impessoal e quer dar uma impressão de verdade histórica ao seu relato. É interessante observar que esse artifício narrativo, em *Seara vermelha*, raramente é empregado para dar voz aos opressores, de quem o narrador intencionalmente se distancia, antes se materializa na maioria das vezes quando se faz necessário revelar as indagações de determinada personagem em face da constatação da realidade social que a circunda

Nem mesmo na farda que agora vestiam: gibão de couro e alpargatas, que outros sapatos não resistiam na caatinga. Não havia diferença nenhuma, mas o mundo era assim mesmo, cheio de coisas sem explicações. *Por que uns eram ricos, tinham*

*fazendas enormes, palacetes na cidade, automóveis e criados; e outros, tão pobres, não tinham nada, somente doenças?* (grifo nosso) João não procura explicar. Tudo o que ele sabe é que a noite é comprida, larga de passar, e que é um pecado atirar no beato. (AMADO, 1977, pg. 254)

ou mesmo nas reflexões sobre fatos do cotidiano, como essa em que Jerônimo reflete sobre a decisão de Agostinho por ficar em uma das fazendas, e não seguir com a família até São Paulo.

.... se não se sentisse doente e fraco, Jerônimo teria sido capaz de reventar Agostinho de pancada. *Onde já se viu largar a família assim quando estão todos viajando para longe?* (grifo nosso) Mas a viagem mudou em muito o velho Jerônimo. Sua família está desmantelada. (AMADO, 1977, p. 108)

Não se pode negar que a opção do narrador por adentrar na subjetividade das personagens oprimidas (através da interiorização da linguagem pelo emprego do discurso indireto livre), enquanto evita utilizar-se do mesmo recurso para a representação das personagens opressoras, indica a posição ideológica da qual se produz o discurso narrativo de *Seara vermelha*. A não ser a personagem Artur, que é o capataz da fazenda do Dr. Aureliano, nenhuma outra personagem que não seja oriunda das classes oprimidas tem sua interioridade auscultada pelo narrador. Artur, no entanto, por ser capataz não pode ser classificado como um opressor típico, visto que ocupa uma posição de personagem fronteira, entre o opressor e o oprimido. Mesmo assim, a ocasião em que o narrador sonda suas dúvidas e incertezas íntimas dá-se quando o capataz procura identificar-se com os trabalhadores que estão debaixo de seu mando, na hora em que Artur desloca-se para a casa de Ataliba para participar da festa de casamento da filha do lavrador, o que justifica a exceção feita.

O narrador identifica-se com os sertanejos e deles se aproxima afetivamente porque optou por dar voz ao grupo social cujas dores e sofrimentos quer realçar, revelando-lhes a humanidade brutalmente pisoteada pela estrutura opressora do capitalismo latifundiário. Como já vimos, a opção pela representação literária dos grupos oprimidos é parte integrante do projeto político dos escritores marxistas, mas nos trechos acima analisados essa representação faz-se com a mediação do trabalho estético: o posicionamento ideológico do narrador é assimilado pela expressividade impressa à construção da estrutura dialógica da narrativa através do elaborado emprego do discurso indireto livre, que materializa na linguagem a visão de mundo dos oprimidos, sua maneira particular de perceberem os fatos que os oprimem. É bem verdade que essa opção da narrativa de Jorge Amado pelos oprimidos já se manifestara em obras anteriores a *Seara vermelha*, mas nas outras não se vê esse trabalho elaborado de absorção pelo narrador do discurso interior das personagens. No romance *Suor*, por exemplo, não há emprego do discurso indireto livre e raramente se usa o discurso indireto. A voz das personagens materializa-se através do discurso direto, que dá vivacidade ao enredo e velocidade ao andamento da narrativa, mas não penetra na intimidade psíquica das personagens. É o que se pode ver no fragmento a seguir:

Os homens pararam para dar dois dedos de prosa. Álvaro Lima disse a Linda:

- É para o fim de semana...

O dos dentes de fora sorriu. Falavam da projetada greve dos operários da companhia de bondes. O negro Henrique se encostou no corrimão:

- Um dia a gente faz uma no cais do porto...

- Mas você não vai engajar, negro? – riu o Vermelho.

Ele não acredita que um dia eu embarque... (...)

A noite aumentava a escuridão da escada.

Isaac, o judeu, se juntou ao grupo. E explicou a Linda:

- Você não vê? Nós fizemos outra escada na casa.

- Como? – o vermelho não entendia...

- Sim. A escada era a única coisa que ligava os inquilinos... Hoje há outra, a solidariedade que nós despertamos...

Álvaro Lima comentou:

- Trabalho silencioso...

Linda sorriu. Ouviu os ruídos todos:

É verdade. Outra escada. (AMADO, 1978, pg 158)

No romance *Cacau*, para dar voz ao oprimido, Jorge Amado recorreu à narração em primeira pessoa. O personagem José Cordeiro, o Sergipano, depois de vivenciar a experiência de trabalhador nas fazendas de cacau, teve a idéia de narrá-la:

... me deu a idéia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. (...) Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (AMADO, 1986, p. 123, 124)

Mesmo com a adoção de um narrador em primeira pessoa, que narra os fatos da posição de quem esteve no eito, viveu o dia-a-dia do campo e sentiu de perto a exploração do latifundiário, *Cacau* não é tão eficiente na elaboração estética do discurso do oprimido. Primeiro, porque, apesar de ter um narrador em primeira pessoa, não aprofunda o desvendamento de sua percepção dos acontecimentos da realidade opressiva observada. Segundo, porque o pseudo-escritor não se apropria na narração das supostas “cartas de trabalhadores e rameiras”, como dá a entender no trecho transcrito, para perceber e dizer o que sabiam e percebiam as outras personagens.

Tanto as obras *Cacau* e *Suor* como a prosa de *Seara vermelha* cumprem bem o objetivo político-ideológico de Jorge Amado ao escrevê-las. Os três romances, cada um à sua maneira, dão voz aos oprimidos a quem o escritor procura dar destaque e colocar no primeiro plano de suas narrativas. Mas, do ponto de vista da expressividade literária, a introdução do discurso indireto livre garante uma maior realização do estético nas páginas da última dessas narrativas.

## **2.6 Prostituição: determinação social, cumplicidade e erotismo**

O relato de *Seara Vermelha* põe em evidência a degradação econômica e social de uma família de retirantes. Através da personagem Marta, a narrativa insere um outro elemento – a degradação moral. Moça virtuosa, educada na rigidez dos valores morais do meio rural nordestino da primeira metade do século XX, ela enfrenta em Pirapora a degradação através da prostituição.

E Marta tomou o caminho do cabaré e da rua de prostitutas. Como era nova por ali apareceu uma freguesia grande. (...) Marta emagrecera e agora pintava a cara e os lábios, fizera dois vestidos e comprara uns sapatos. (AMADO, 1997, p. 187)

A conversão de Marta em prostituta dá-se no momento em que ela se torna vítima da sedução ostensiva do Dr. Epaminondas. O médico era o responsável pelos exames de saúde dos retirantes que pretendiam viajar para São Paulo e detinha o poder da expedição do certificado de saúde que os retirantes precisavam para obter o visto de sanidade que dava direito às

passagens para a viagem de trem. Epaminondas vale-se dessa prerrogativa de sua função médica e aproveita-se da vulnerabilidade da família de Jerônimo para bolinar o corpo de Marta na hora dos exames médicos. A falta de escrúpulos do médico acentua-se quando ele retém Jerônimo em Pirapora, por se encontrar com doença grave, para depois propor à Marta a liberação indevida do atestado de saúde do velho Jerônimo, em troca de favores sexuais a serem concedidos pela retirante.

A circunstância preponderante na condução de Marta à condição de prostituta é permeada por uma determinação social, uma vez que a situação de miséria e inferioridade em que a personagem se encontra favorecem a sua inserção no mercado do sexo. É evidente que tal fato reforça o discurso sociológico de *Seara vermelha*, acrescentando mais um elemento às circunstâncias de exploração de que os retirantes são vítimas. Não há dúvidas de que a narrativa induz o leitor a visualizar a prostituição como um problema social determinado pelas condições adversas de pobreza e de miséria a que se submetem os retirantes que chegam a Pirapora, encaminhando as moças pobres filhas dos sertanejos esfomeados aos descaminhos dos bordéis e prostíbulos espalhados pela cidade. Arruinados física e moralmente pela viagem de dor e sofrimentos através do sertão, resta aos miseráveis sertanejos a mendicância, o roubo ou a prostituição como possíveis mecanismos de sobrevivência.

Ao atribuir a determinação social como causa da prostituição de Marta, Jorge Amado introduz um argumento em prol da verossimilhança

narrativa ao ancorar o fenômeno na realidade brasileira. Gaspar (GASPAR, 1988) informa-nos em seu livro “*Garotas de Programa: Prostituição em Copacabana e Identidade Social*” que a miséria econômica é, no Brasil, um dos principais motivos de ingresso de moças pobres no mundo da prostituição.

A determinação social da prostituição é um tema bastante explorado na literatura. Na obra *Os miseráveis*, de Victor Hugo, a determinação social da prostituição representa-se através da personagem Fantine, que, ao encontrar-se na miséria absoluta após ser demitida do emprego numa fábrica, não tendo outra saída, recorre à prostituição como solução para conseguir recursos para sobreviver e cuidar de sua filha Cossete.

Na literatura brasileira, temos um outro exemplo no romance *Lucíola*, de José de Alencar. Nessa obra, a personagem Lúcia acaba na prostituição ao tentar conseguir recursos para cuidar de membros de sua família que foram acometidos por doenças e vivem em completa miséria.

– Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti seus lábios que me tocavam (...) os meus véus se despedaçaram, cuidei que morria, não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada(...) O dinheiro ganho com a minha vergonha salvou a vida de meu pai e trouxe-nos um raio de esperança. (ALENCAR, 1995, p. 109)

O próprio Jorge Amado já havia representado a prostituição como decorrência de problemas sociais. No romance *Suor*, a personagem Nair, que mora no ambiente degradado do cortiço *K. T. Espero*, que é cenário do

romance, abandona o emprego em que era assediada pelo patrão para manter a dignidade de mulher respeitável. Mas acaba por seguir o destino de prostituição de tantas outras que moram no cortiço ao não encontrar um novo emprego e ver-se diante da necessidade de sustentar a família.

– E que me importa? Que vão à merda. Eu ganho minha vida. Que vão à merda! Deixei o emprego porque não quis ir para a cama com o patrão. Não arranji outro. Havia de deixar você e Júlia morrerem de fome? Dou o que é meu... Ficam danados porque eu tenho dois vestidos elegantes, uso pó de arroz e perfume. (AMADO, 1978, p. 20)

Entretanto, na narrativa de *Seara vermelha*, o autor evita a simplificação do problema ao representar o fenômeno da prostituição de Marta como sendo algo complexo, mais que uma atividade que resulta apenas das circunstâncias geradas pela realidade social injusta e opressiva. Marta, ao ser explorada sexualmente pelo médico, que também era seu patrão, poderia facilmente servir apenas como personagem vítima da violência do opressor sobre o oprimido, um exemplo simples da mulher degradada e sacrificada pelos interesses sádicos de quem ocupa uma posição social superior. Mas não é isso o que ocorre na construção da personagem.

Sem excluir a perspectiva sociológica que aponta para a marginalização social como fator determinante da prostituição da personagem, a narrativa acrescenta outros elementos que imprimem ao fenômeno contradições que introduzem novos significados e revelam a subjetividade que marca a construção psicológica dos sujeitos sociais. A ambigüidade é estabelecida no fato de que Marta, longe de assumir uma atitude passiva ante os assédios sexuais do médico, entra no jogo libidinoso

iniciado por seu algoz. O envolvimento da sertaneja com o Dr. Epaminondas, além de ser uma forma de exploração sexual efetivada por um homem de classe média que se vale da sua posição privilegiada de médico sanitaria contra uma retirante indefesa cuja família depende de seu aval em um atestado de sanidade, apresenta também a faceta do jogo sensual em que o prazer erótico agrega-se como componente de satisfação para a moça que se entrega ao ato.

Marta refletiu sobre tudo isso. Percebia que era impossível escapar ao médico. Aos poucos ia gostando daquelas apalpadelas, Epaminondas era um moço bonito, sabia que não resistiria por muito tempo. Resolveu então tirar todo o proveito do caso. (...)

Seu instinto de mulher ensinava-lhe que a melhor maneira era excitá-lo ao máximo. Foi o que fez. Tornou-se arisca e difícil, sorrindo de longe, deitando-lhe prometedores olhares, o corpo sempre distante, Epaminondas ficando cada vez mais louco.

Afinal uma tarde ele a agarrou, machucou seus lábios com beijos. Conseguiu livrar-se a custo, teve que vencer a sensação de calor e abandono que lhe invadia o corpo. (AMADO, 1977, p. 184)

A sensação de prazer desencadeada pela intimidade com o algoz explorador já havia sido experimentada por Marta quando assediada por Aureliano, o antigo proprietário da fazenda de onde foram despedidos. A simples lembrança dos toques libidinosos nos seios dela efetivados pelo fazendeiro, mesmo que executados sem o devido consentimento e constituírem-se em uma agressão que assustara a menina moça, estimulam o imaginário da sertaneja, que passa a excitar-se e a sentir prazer com a recordação da imagem das mãos de Aureliano a apalparem-na. A lembrança persistia. Primeiro na caatinga, quando os retirantes estacionam para descansar um pouco da caminhada cansativa.

Lembrava-se do doutor Aureliano. Era um moço bonito, alto e bem penteado, com o cabelo cheiroso (...) o Doutor pegara-lhe nos peitos que nasciam, dera-lhe um dinheiro de presente. Por que os botara para fora? Parecia tão bom moço, dizia que ela era mais bonita que as moças da cidade. Marta recordara a carícia do doutor. Ficara com medo naquele dia, mas nessa noite no mato ela se estremecia ao recordar. (AMADO, 1977, p. 70)

Depois em Pirapora, no campo de concentração dos retirantes à espera do dia da viagem para São Paulo.

E depois, quando deitada, aquela mesma angústia dos dias que se recordava do doutor Aureliano e das suas ousadias. Um arfar dos seios, a respiração mais rápida...” (AMADO, 1977, p. 70; 127)

Mesmo deixando-se levar pelo desejo, e cedendo a ele quando se entrega ao Dr. Epaminondas, Marta não alimenta ilusões. Ela tem consciência das contradições da situação. Sabe que está sendo explorada sexualmente e o quanto é aviltante vender sua sexualidade em troca da certidão médica que garantirá as passagens de trem para os seus familiares. Muitas vezes, à noite, ela chora escondido, lamentando a degradação. Estava ciente de que seria abandonada pelo médico tão logo a novidade do prazer que a moça lhe proporcionava perdesse o interesse, “sabia seu destino: as ruas de mulheres, o cabaré que funcionava à noite. Mas estava decidida” (AMADO, 1977, p. 184). A condição de Marta é atravessada por uma escolha de caminho em que não há lugar para retrocesso. Sabe o destino de dores e angústias que a aguarda, mas, mesmo tendo consciência do rebaixamento moral que a prostituição lhe impunha, “resolveu então tirar todo o proveito do caso” afinal de contas “aos poucos ia gostando daquelas apalpadelas”. A indignação cede lugar à cumplicidade e a personagem dilui

sua condição de vítima para assumir também a condição de agente do jogo sensual que estabelece com o médico Epaminondas. Marta torna-se ativa nesse jogo sensual no instante em que, “deitando-lhe prometedores olhares”, sinaliza que não resistirá à “sensação de calor e abandono que lhe invadia o corpo”. Assim, a personagem Marta é construída sem que a narrativa ceda ao esquematismo de enquadrá-la apenas como vítima da dinâmica social que lhe reserva a degradação da prostituição. Inclui também o envolvimento da personagem no jogo sensual que irá destruí-la, mas que também permitirá seu ingresso no universo da sexualidade e na condição de mulher. Esse duplo da prostituta que é vítima das condições sociais adversas mas que também tira proveito de sua condição de prostituta ao usufruir do prazer erótico decorrente de suas atividades de prostituição foi ampliado e intensificado por Jorge Amado em *Tocaia grande*.

O romance *Tocaia grande* registra as histórias de mulheres arruinadas na vida pelas condições sociais adversas de que são vítimas. Essas adversidades empurram-nas para a *Rua da baixa dos sapos*, lugar em que prostitutas vendiam prazeres libidinosos para os trabalhadores do cacau. As prostitutas da *Baixa dos sapos*, assim como Marta, também têm suas histórias pessoais marcadas por um passado de exploração e opressão. Entretanto, para elas, a prostituição insurge-se não apenas como uma imposição da necessidade, nem apenas como espaço para a realização do prazer; para as prostitutas da *Baixa dos sapos*, a prostituição impõe-se como um mecanismo de libertação e de autonomia feminina. Entre essas

prostitutas, há o caso de Bernarda, que assim explica como se tornou prostituta:

– Nós não morreu de fome pro mode o socorro dos vizinhos e porque eu fui pros matos com quem quis me pagar, correndo risco: se Pai chega a saber, tinha me matado(...) Pai fez de mim, sua filha, amásia dele, todo mundo sabe. (AMADO, 2001, p.40)

Mesmo que Bernarda tenha se tornado prostituta para não passar fome e por já ter sido violentada sexualmente pelo próprio pai, a narrativa de *Tocaia grande* desvia seu destino da exclusividade da determinação sociológica ao registrar o contentamento que a personagem passa a ter com a sua condição de prostituta. Contentamento tal que a fez recusar uma mancebia com Fadul Abdala (que lhe daria o status de mulher casada naquele lugar em que casados eram raros pela ausência de igreja e de padres).

Bernarda não aceitara juntar os trapos com os dele, deixando de ser mulher-perdida para elevar-se à condição de amásia em recatada mancebia. Preferia continuar puta de casa e racha aberta a qualquer passante. Fadul não entendia. (AMADO, 2001, p. 71).

Ainda em *Tocaia grande* temos o caso de Guta, uma menina de quatorze que se torna prostituta ao ser possuída por Sô Nancinho, um latifundiário metido a garanhão que nutria o prazer devasso de deflorar moças e abandoná-las logo após, ao trocá-las por outras que surgiam para cumprir o mesmo destino. Se há algo de degradante nas ações do fazendeiro, no caso de Guta, por outro lado, a narrativa demonstra que ele não foi o único agente da degradação dessa moça. Ela própria já fizera a opção de prostituir-se com o fazendeiro antes mesmo de ele a seduzir.

Não paga a pena demorar-se na história dos amores de Guta e Sô Nancinho pois no principal não se encontra novidade a acrescentar. Viera de atingir quatorze anos, mulher feita, a ponto para a cama, uma comichão no vão das coxas e o cheiro doce de fumo: esperava impaciente que Sô Nancinho reparasse nela. Não por ser o patrão, por ser bonito. Quando recebeu o recado para procurá-lo no escritório, Guta estava pronta e disposta, correu alvoroçada. Não teve razão de queixa como não a tiveram as que a precederam. Sô Nancinho sabia como tratar mulher quando a queria e quando a desprezava. (AMADO, 2001, p. 74)

A representação da prostituição de Marta antecipa em *Seara vermelha* um procedimento que, como se vê, reproduz-se em outras obras subseqüentes. O registro da prostituição através de uma perspectiva social que convive simultaneamente com a opção do registro da erotização e da sensualização impõe à narrativa dessa obra uma riqueza estética que foi ampliada e intensificada nas obras posteriores à sua publicação. Mesmo que o substrato ideológico marxista exija, em *Seara vermelha*, a presença na narrativa do tom indignado contra a estrutura social que é responsável pelo surgimento da aviltante condição da prostituta, a aquiescência da personagem Marta ao jogo de erotismo e sensualização evita o maniqueísmo e supera a simplificação redutora e ingênua. Essa opção estética na construção da personagem revela a percepção da consciência autoral de que a vida contém muito mais que as nossas expectativas em relação a ela e as pessoas que vivem são muito mais complexas do que as aparências imediatas possam sugerir.

### 3 QUANDO A IDEOLOGIA SOBREPÕE-SE AO LITERÁRIO

À época da publicação de *Seara vermelha*, Jorge Amado não somente já conhecia a literatura partidária do Realismo Socialista, como também já fizera a opção por escrever obras literárias que traduzissem os interesses do proletariado, recorrendo a uma forma artística que representasse literariamente a vida e valores dessa classe. Filiado ao Partido Comunista Brasileiro desde 1932, é bem certo que Jorge Amado conhecesse os princípios da resolução de 1.º de julho de 1925, do Comitê Central do Partido Comunista da URSS, que registrava a política literária do partido, estabelecia diretrizes para uma arte literária revolucionária e veio a nortear as obras do Realismo Socialista nas décadas de 1930 e 1940. Essa resolução, que estabelecia critérios para o julgamento do conteúdo social e político de uma obra de arte, acabou por desencadear na Rússia stalinista a proliferação de obras literárias de valor estético questionável, construídas para o louvor do regime comunista e o culto da personalidade de suas lideranças – obras que compuseram o que houve de pior no já citado

Realismo Socialista. Apesar dos efeitos nefastos dessa resolução, ela reconhecia, entretanto, que a literatura da revolução não podia esquivar-se da elaboração formal e admitia as limitações da literatura revolucionária neste particular, como se pode ver no trecho dessa resolução que Víctor Serge cita em *Literatura e revolução*:

...preciso lembrar, no entanto, que temos aí uma tarefa infinitamente mais complexa do que as outras[...], pois o proletariado pôde, no regime capitalista, preparar-se para uma revolução vitoriosa, formar seus quadros de combatentes e de dirigentes, e forjar, para a luta política, uma arma ideológica de eficácia admirável. Mas não pôde aprofundar nem os problemas das ciências naturais, nem os problemas técnicos; classe oprimida do ponto de vista da cultura geral, não pôde constituir sua própria literatura, criar sua forma artística, seu estilo. Alguns critérios infalíveis permitem-lhe, a partir de agora, julgar o conteúdo social e político de qualquer obra literária, mas ainda não há respostas claras para todas as questões que dizem respeito à forma literária. (SERGE, 1989, p. 51-52)

Talvez a consciência das limitações da literatura revolucionária que empreendera e a falta de “respostas claras para todas as questões que dizem respeito à forma literária” tenham motivado o escritor baiano a declarar em uma nota explicativa da abertura 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 Bahia.  
Será um romance proletário? (AMADO, 1986, p. 8)

Ao publicar uma obra dirigida para uma “classe oprimida do ponto de vista da cultura geral”, *Jorge Amado* revela nessa nota explicativa que tinha consciência de que o romance *Cacau* talvez não pudesse apresentar uma elaboração estética mais refinada, por estar enraizada nesse terreno carente de aprofundamento técnico em que se forja a literatura revolucionária do Partido Comunista. Esse comentário feito por Jorge Amado custou-lhe

muito caro. Muitos críticos, ao apontarem falhas na produção literária amadiana, citaram as próprias palavras do autor de *Cacau* na argumentação de suas análises. Entretanto, apesar das deficiências estéticas presentes na construção literária de alguns de seus “romances proletários” e da mea-culpa feita pelo escritor na nota explicativa do romance *Cacau*, há que se considerar que a obra de Jorge Amado não é falha de todo nesse aspecto particular. *Seara vermelha* pode exemplificar isso: como vimos no capítulo anterior, a sua narrativa apresenta vários recursos de composição literária em que se pode perceber um significativo trabalho de elaboração estética. Entretanto não se pode ignorar que algumas deficiências estéticas ainda se apresentem nesse último romance.

Analisaremos, a partir de agora, alguns elementos da construção narrativa de *Seara vermelha* em que se evidenciam fragilidades técnicas na representação literária do conteúdo social. Pode ser que outras falhas possam ser detectadas além das que mencionaremos a seguir, porém nos limitaremos a analisar o maniqueísmo a que a narrativa recorre para opor ricos e pobres e o idealismo excessivo e inconveniente com que se elabora a personagem Juvêncio. Entendemos que esses dois recursos narrativos contribuem para o declínio da elaboração literária que se mostra virtuosa em vários aspectos nos momentos da narrativa em que tais recursos são evitados.

### 3.1 Pobres X ricos: oposição maniqueísta na representação da luta de classes

A obrigação imposta ao romance *Seara vermelha* de convencer o leitor da legitimidade do argumento marxista da luta de classes algumas vezes determina algumas limitações estéticas à construção da narrativa, como, por exemplo, a simplificação na construção de algumas personagens. Entre essas simplificações da construção estética de personagens, constam aquelas em que a narrativa cede ao maniqueísmo simplista que divide as personagens em boas e más, tal como a personagem Jerônimo, em sua ingenuidade de sertanejo rústico, dividia os homens.

Para Jerônimo tudo se resumia numa questão de homens: o coronel Inácio era um homem bom, consentia que eles lavrassem as terras da fazenda. O doutor Aureliano era homem ruim, mandara-os expulsar. E pior que todos era Artur, que antes fora trabalhador como eles, e que roubara a todos eles na hora do acerto de contas. (AMADO, 1977, p.66)

A opinião reducionista de Jerônimo sobre Aureliano sintetiza a imagem desse fazendeiro que se constrói ao longo da narrativa. Essa personagem passa a representar no romance o baixo e o degradante pelo fato de vender a fazenda e provocar a desocupação das terras pelos trabalhadores. As trovas que sobre ele cantava o sanfoneiro Pedro da Restinga assim o caracterizam:

Em doutor já se formou  
Mas aos pobres só faz mal...  
Ruim que nem Satanás  
Homem de mau coração      (AMADO, 1977, p.32)

Em outra ocasião, a notícia da expulsão dos sertanejos das terras de Aureliano, que as vendera, chega aos ouvidos de Zé Trevoada, como se ele as houvesse tomado dos colonos, que há anos trabalhavam naquelas terras e foram obrigados a desocupá-las:

Foi da boca de Bastião que Zé trevoada teve as notícias da fazenda e dos seus. Soube da venda pelo doutor Aureliano, de como havia tomado as terras dos colonos... (AMADO, 1977, p. 221)

Essa é a imagem do fazendeiro que *Seara vermelha* procura estampar ao longo da narrativa. Sem apresentar outras facetas da personagem, a narrativa rotula o fazendeiro como a materialização do mal, como se a realidade se nos mostrasse assim de maneira tão simplícista, ou como se a natureza complexa e contraditória do ser humano pudesse ser desvendada por apenas uma de suas máscaras. A imagem que se faz de Aureliano é redutora porque é depositária apenas do imaginário com que a gente pobre visualiza muitas vezes a classe social abastada. Essa imagem do latifundiário explorador que pensa apenas no lucro pessoal, não se sensibiliza pela condição miserável dos trabalhadores rurais e despeja os empregados de sua fazenda quando não lhe convém mantê-los trabalhando em suas terras é referida várias vezes em *Seara vermelha*. Um grupo de retirantes com o qual a família de Jerônimo se encontra na travessia da caatinga faz a declaração a seguir sobre o acerto de contas que fez com o patrão quando despedido das terras em que trabalhava:

– Ficaró com tudo que era de nós. Só pro mode nós não podê pagar o arrendamento... Ninharia de dinheiro, foi uma mesquinhez. Nós arresolveu vir também pra São Paulo. (AMADO, 1977, p. 69)

A obra traz outras citações de coronéis e latifundiários que tomam terras de trabalhadores, como se a narrativa de *Seara vermelha* quisesse ratificar esse traço como uma característica inerente ao coronel e à sua posição social de latifundiário. Há exemplos disso no relato da personagem Vicente, cujo pai foi vítima de “um senhor de terras que tomara sua lavoura, sua casa e suas terras, inventando umas coisas de cartório” (AMADO, 1977, p. 119); na história dos cangaceiros, cuja adesão ao banditismo a narrativa aponta ser consequência do fato de que também eram “vítimas quase sempre do latifúndio, das lutas desiguais com os coronéis que tomavam suas terras” (AMADO, 1977, p.216) e nas ações do Senador, que muitas vezes recorria aos serviços de Lucas Arvoredo “precisando dele para tomar as terras dos outros” (AMADO, 1977, p. 218). As pregações do Beato Estêvão também reafirmavam “mais uma vez aquelas palavras contra a maldade dos coronéis, contra as tomadas de terras, contra os salários miseráveis” (AMADO, 1977, p. 238).

Em contraposição à vilania e maldade dos fazendeiros, latifundiários e coronéis, os trabalhadores rurais pouco a pouco apresentam-se ao leitor como a personificação da honestidade rústica e nativa, incapazes de prejudicar qualquer de seus semelhantes. Entre esses trabalhadores destaca-se a figura de Jerônimo, que segue em direção a São Paulo numa trajetória resignada de dor e sofrimento. Agrega-se ao retirante Jerônimo a representação da tragédia dos demais trabalhadores expulsos da fazenda, concentrando-se na personalidade dessa personagem apenas virtudes. Isso se faz de forma a sugerir que os trabalhadores rurais, por sua condição de

oprimidos, sejam melhores do que os indivíduos que compõem a sociedade como um todo, principalmente os da classe social que os oprime. A honestidade de Jerônimo é tanta que, mesmo diante de uma situação em que a família perece de fome por falta de alimentos, fica indignado quando se depara com o irmão João Pedro que acabara de colher aipins em uma roça, para se alimentarem, sem a autorização prévia dos proprietários.

Mas logo depois encontrou João Pedro em frente a casa metendo uns aipins num dos caçuás. As mãos estavam sujas de terra e Jerônimo compreendeu que ele fora roubar a mandioca na roça. Aquilo doeu-lhe. Considerava-se um homem de bem, incapaz de um roubo. (AMADO, 1977, p. 91)

Essa mesma idealização do oprimido prossegue na caracterização de personagens como Ataliba, que “nascera alegre, amigo de festas e brincadeiras” (idem, p.23), Bastião, que era “homem de palavra” e “o tocador de harmônica mais afamado daquelas cinco léguas” (idem, p. 26), ou Gregório, “que era um boi para o trabalho” e “se jogava na roça sem descanso”(idem p. 29). A narrativa de *Seara vermelha*, na construção dessas personagens, deixou de considerar que o pobre, apenas por ser pobre, não pode ser a personificação das virtudes, como o rico, apenas por ser rico, não pode ser a personificação dos vícios.

A redução da complexidade humana dessas personagens de *Seara vermelha*, em certa medida, faz-se por necessidade de construir-se na narrativa a oposição entre opressores e oprimidos de forma que se possa mostrar a luta de classes preconizada pelo marxismo. Essa simplificação das personagens que as divide linearmente em classes sociais antagônicas é um

dos elementos que, segundo Flávio Kothe, faz declinar literariamente algumas obras literárias que veiculam conteúdo ideológico de esquerda.

A carência básica da trivialidade de esquerda é que, ao fazer do alto simplesmente o baixo e do baixo o elevado, ela não só desconhece a natureza complexa e contraditória da realidade como também imagina que a classe baixa, ainda que seja vista como depositária da esperança de redenção da história, possa ser melhor do que o todo da sociedade em que vive. (KOTHE, 1985. p. 75,76)

Na análise que Eduardo de Assis Duarte realiza do romance *Suor*, o crítico literário também detecta esse procedimento de Jorge Amado tendente à esquematização maniqueísta da luta de classes e atribui tal simplificação à construção romanesca com fins explícitos de propaganda ideológica marxista:

A análise marxista do capitalismo vê-se 'traduzida' para a linguagem baixa que todos entendem: a mais-valia surge como um roubo, e os ricos como implacáveis em seu egoísmo. Tal esquematismo se encaixa no modo de ser do romance proletário, cujos objetivos, pedagógicos e insurreccionais apelam à simplificação e ao maniqueísmo. É o preço que a obra paga por seu engajamento. *Suor* tem muito de panfleto, de texto voltado para a leitura do estudante e do operário, com vistas nele despertar a indignação e a revolta. (DUARTE, 1996, p. 69)

Esse esquematismo a que a narrativa de *Seara vermelha* submete a construção do fazendeiro Aureliano foi evitada por Jorge Amado em *Tocaia grande*. Nessa obra, a caracterização do coronel Boaventura ganha maior densidade literária ao penetrar na humanidade do personagem, ao revelar não apenas o latifundiário violento que conquista as terras do cacau à custa do derramamento de sangue

... trabalhara sem descanso, dia e noite. Rompera a mata e a desbravara, plantara léguas de cacau. Empunhara armas, combatera, arriscara a vida, mandara matar e matara. (AMADO, 2001, p. 324)

mas também ao registrar seus gestos que revelam a faceta do patrão humano que reconhece os préstimos dos empregados e procura pagar salários justos, como se vê na cena em que fica indignado quando um de seus empregados, que era contador responsável pelo pagamento do pessoal, errou propositadamente nas contas e pagou aos trabalhadores do eito valor menor do que era devido.

– Filho de uma puta! Tirar de quem não tem, Deus me livre e guarde! Quem planta cacau não precisa roubar trabalhador. Tu não agiu direito compadre. (AMADO, 2001, p. 248)

Registra-se também o homem sensível que se preocupa com os parentes pobres, a quem presta ajuda financeira sempre que necessário:

Milionário, não sabendo onde botar o dinheiro, não desdenhara da pobreza dos parentes. (...) Enternecido, o lorde grapiúna abriu a carteira e deu uns trocados para a criançada. Uns trocados? Maquia grossa que Leocádia guardou para uma necessidade de saúde e médico. Ao despedir-se, o coronel ofereceu os préstimos se um dia viessem a precisar. (AMADO, 2001, p. 325)

Sua humanidade também se revela na representação da dor do pai frustrado com as irresponsabilidades do filho Venturinha, que evitava o trabalho ao lado do pai e escapava ao Rio de Janeiro a pretexto de estudos que nunca terminavam e pândegas com prostitutas:

Sendo ele, coronel Boaventura Andrade, mais do que rico, sendo milionário, um nababo do cacau, andava ultimamente acabrunhado, de pouca conversa e pouco riso. Dizia-se à boca pequena que a mágoa do coronel era devida à ausência do filho único e doutor que se demorava na capital do país desde a formatura, já lá se iam cinco anos, longos e amargos. (AMADO, 2001, p. 250)

O enfoque histórico da figura do Coronel Boaventura ganha maior alcance social porque essa personagem vive situações cotidianas que o

tornam um homem de seu tempo, prisioneiro dos mesmos erros e acertos dos demais homens que formaram a civilização grapiúna no recôncavo baiano. A narrativa de *Tocaia grande* não exime Boaventura da culpabilidade de seus crimes nem o isenta da corrupção e vilania dos métodos com que obtém êxito na política de Itabuna.

O Coronel evitava falar em luta armada, referia-se a tiroteios, tocaias, encontros sangrentos com mortos e feridos. Por mais renhida que fosse a desavença, para designá-la utilizava a palavra que lhe parecia mais civilizada, menos violenta: política.

– A política está fervendo, seu Natário, temos de tomar providências senão acabam com a gente, política mais perigosa! (AMADO, 2001, p. 7)

A essa mudança de rota na narrativa amadiana, que substitui o maniqueísmo pela criação de personagens ambíguas, como o coronel Boaventura, aplica-se a análise de Ana Maria Machado:

Dessa forma vai ficando para trás aquela sensação de uma certa simplificação redutora e ingênua que se tinha nos romances da juventude de um autor de estréia precoce e pena entusiasmada. Aos poucos, percebe-se que a defesa do trabalhador explorado não impede o reconhecimento, talvez até admiração incontida, pela força épica do coronel desbravador do cacau. A leitura dos romances vai se afastando de transparências imediatas, de superficialidades tranqüilizadoras. (MACHADO, 2006, p. 63)

Entre as transparências imediatas e superficialidades tranqüilizadoras que ainda persistem em *Seara vermelha*, e parece superada em *Tocaia grande*, está a redução ingênua que constrói a superioridade moral do pobre em relação à tida como quase inevitável maldade dos ricos.

### 3.2 Juvêncio: submissão da literatura aos interesses da ideologia político-partidária

Com a inserção da personagem Juvêncio em *Seara vermelha*, intensifica-se a determinação da ideologia marxista na construção da narrativa. Seguindo o receituário do Realismo Socialista, Juvêncio pouco a pouco vai sendo forjado como um herói proletário, inconformado com as condições de trabalho adversas que prevalecem no meio sertanejo, capaz de questionar o estado de coisas, o *status quo*, e de refletir sobre uma forma de libertação das amarras que o oprimiam.

Aquela terra não era deles, não lhes pertencia, e mesmo seu direito sobre as plantações de mandioca e milho poderia ser discutido pelo coronel a qualquer momento. O dia de trabalho gratuito para a fazenda parecia-lhe demasiada exploração. Não bastava a obrigação de vender os produtos da roça ao coronel, pelo preço que ele fixasse, e ter de comprar no armazém tudo de que necessitasse? Ouvia histórias de tomadas de terra, de crimes, camponeses matando fazendeiros, fugindo pelos matos, outros condenados a largas penas, indo para Fernand de Noronha. Uma sede de vingança e de justiça foi o que o impulsionou. Lucas Arvoredado com o seu bando de jagunços, parecia-lhe o destemido vingador da gente sertaneja (AMADO, 1977, p. 289)

Após dias e dias de desencontros na procura do bando de cangaceiros, desemboca numa cidade litorânea do estado vizinho. A vida na cidade afasta-o do cangaço providencialmente, conduzindo-o ao ingresso na Polícia Militar. O acaso que desvia a rota de Juvêncio da ineficiência da revolta do cangaço e do messianismo alienado insere-se na narrativa para assinalar a inevitabilidade da evolução dos mecanismos de luta, que faz a substituição dos métodos primitivos de resistência popular, representados pelo cangaço e

pelo fanatismo, pela luta organizada dos oprimidos através da revolução marxista.

A narrativa constrói o percurso de Juvêncio para contrapô-lo ao de seus irmãos José e Jão; sua performance é arquitetada para negar o cangaço e o fanatismo religioso como mecanismos de luta para a transformação social e induzir à conclusão de que a revolução marxista é a única solução viável para o estabelecimento de uma sociedade justa e igualitária. Eduardo de Assis Duarte, em *Romance em tempo de utopia*, identifica esse fato quando afirma que

Após representar o banditismo social e a revolta messiânica, *Seara vermelha* abre espaço às transformações vinculadas à utopia socialista (...) A inserção do movimento comunista, justamente no fecho da narrativa e em seguida ao fracasso da rebeldia primitiva de cangaceiros e fanáticos, objetiva entronizar o primeiro na condição de síntese dialética do processo histórico, espécie de momento clímax na luta pela emancipação popular. (DUARTE, 1996, p. 191)

Para atingir o objetivo da validação da revolução socialista como mecanismo viável “na luta pela emancipação popular”, a narrativa recorre à simplificação da personagem limitando-a ao estereótipo do jovem de extração social baixa, oriundo do meio rural rude e alienante, que se dirige à cidade grande onde será educado politicamente para se tornar um líder popular capaz de construir uma possível vitória futura dos trabalhadores em sua revolta contra a opressão e exploração. A simplificação de Juvêncio materializa-se na limitação de suas ações a um universo restrito de possibilidades previsíveis que decorrem da opção ideológica da narrativa por sua idealização excessiva, de maneira a torná-lo um modelo exemplar

do jovem revolucionário de esquerda, o que acaba por encarcerá-lo em gestos de grandeza e de heroísmo que subtraem a verdade humana necessária para expressar os conflitos e contradições que tornam a personagem literária convincente e verossímil.

A idealização com que se constrói o caráter de Juvêncio dá-se logo no momento de sua aparição na narrativa. A personagem apresenta-se ao leitor como sendo “Neném, o mais moço dos três, o mais sabido, aquele que os dirigia nos brinquedos” (AMADO, 1977, p. 239). A afirmação de que Juvêncio era líder desde a infância, a ponto de dirigir os outros dois irmãos nas brincadeiras, apresenta-se como uma antecipação ingênua da capacidade de liderança que será atribuída à personagem em sua fase comunista. Essa liderança será confirmada mais adiante quando Juvêncio, já cabo do Exército e servindo em um quartel da cidade de Natal, reaparece em uma reunião em que um líder comunista repassa instruções do partido para revolucionários da capital potiguar em preparação para o levante de 1935.

Enquanto escutava, atento porque desejava entender tudo que fosse dito, aprender bem o sentido das palavras de ordem, Juvêncio examinava o dirigente (...) como conseguir desligar as palavras justas que o homem dizia – e dizia com certa ênfase e alguma clareza – da antipatia que sentia por ele? Talvez faltasse na ênfase e na clareza do homem aquele fogo nascido da convicção profunda e daí a frieza da sala.(...) Parecia saber muita coisa e os esmagava – àquele grupo de cabos e sargentos – com as citações, as frases de Lenine e até de Marx. Juvêncio murmurou para si mesmo o resultado de suas observações:

– Pernóstico... (AMADO, 1977, p. 268, 269)

Nesse episódio, Juvêncio apresenta-se como um autêntico comunista, investido de senso crítico, habilidades de reflexão e percepção da realidade

como nenhum outro dos ativistas comunistas com os quais convivia. No processo de construção da personagem como um líder revolucionário, a narrativa deixa vislumbrar a superioridade do caráter do sertanejo (entrevista na análise crítica que ele faz da verborragia do líder comunista que discursa) sobre a fraqueza moral e revolucionária de alguns comunistas teóricos, que vivem um marxismo mais de palavras que de ação. Objetivava-se, com isso, diferenciar os verdadeiros comunistas dos marxistas de ocasião, incluindo-se Juvêncio entre os primeiros. A oposição entre a personagem paradigma do ideal socialista e a personagem antiparadigma — o falso revolucionário que só se identifica em palavras com a vontade coletiva do partido e a quem falta o “fogo nascido da convicção profunda” — também foi representada por Jorge Amado no romance *Os subterrâneos da liberdade*, obra em que se contrapõe a superioridade do líder Luís Carlos Prestes ao falso revolucionário Saquila<sup>24</sup>.

A narração de seus gestos de heroísmo inicia-se com o relato dos fatos que culminaram em seu ingresso na Polícia Militar. Numa luta entre dois soldados contra quatro homens que eram inspetores de trânsito e da guarda civil, o sertanejo põe-se em defesa dos soldados da Polícia Militar

---

<sup>24</sup> A trajetória do personagem Saquila no romance *Os Subterrâneos da liberdade* remete diretamente à ação política do líder comunista Hermínio Sacchetta, que foi dirigente do Partido Comunista Brasileiro até o ano de 1937. Por problemas relativos a disputas internas dentro do PCB, Sacchetta foi expulso do partido e passou a atacar as decisões e posicionamentos políticos da nova direção do partido, razão pela qual Jorge Amado, através da personagem Saquila, faz essa caricatura contundente caracterizando-o como um falso revolucionário e traidor dos ideais socialistas. Inconformado com a caricatura feita pelo autor de *Subterrâneos da liberdade*, Hermínio Sacchetta respondeu as críticas (que estão representadas no romance nas falhas éticas, morais e políticas da personagem Saquila) através de uma nota publicada em jornais na qual desqualificou a literatura do escritor baiano. Essa polêmica entre Jorge Amado e Hermínio Sacchetta foi citada por João Quartim de Moraes em *História do marxismo no Brasil*. (São Paulo, Editora da Unicamp, 1995, p. 72 – 73)

que estavam em desvantagem e sai vitorioso ao fim da contenda. Note-se a incoerência da cena: tudo pesa contra a decisão de Juvêncio por participar da briga. Além de ser recém-chegado da roça, com os receios peculiares de quem se inicia na cidade grande, também não conhecia os contendores e não estabelecera qualquer contato anterior com eles. Não há nada que justifique a participação de Juvêncio nessa briga, senão o excesso de idealismo que se aproveita desse fato inverossímil para construir a imagem do herói que entra na confusão para defender os que estavam em desvantagem na briga visando à correção de uma injustiça. Essa justificativa implícita na narrativa não é convincente.

Envolveu-se numa briga de rua, ao lado de um cabo e um soldado da polícia, contra uns inspetores de trânsito e guardas-civis. Não sabia o motivo da briga, mas viu que eram quatro contra dois. (AMADO, 1977, p. 290)

Numa narrativa que se pretende ancorada na realidade, a simpatia de Juvêncio pelos soldados apenas pelo fato de eles estarem numericamente em desvantagem é bastante inverossímil. Mas, como a determinação da ideologia político-partidária impõe a necessidade de desviar Juvêncio do cangaço e do fanatismo para conduzi-lo ao encontro do ideal revolucionário, a verossimilhança fica sacrificada em prol da construção do herói marxista. Esse feito heróico em defesa dos soldados é o argumento de que a narrativa se utiliza para justificar a decisão do Comandante da Polícia Militar por incorporar Juvêncio ao batalhão, nomeando-o soldado.

Os guardas e inspetores foram restituídos à sua corporação. O cabo e o soldado receberam uma descompostura meio sorridente do comandante. Sobrava Juvêncio. Enquanto preso fizera-se amigo de soldados e cabos, contavam sua história, sua

participação na briga, pelos pátios do quartel. O comandante chamou-o:

– Por que se meteu na briga?

Um sargento o havia industriado para as respostas:

– Eram dois soldados da Pulça contra quatro guarda...

Num queria ver soldado apanha...

– Gosta da Polícia Militar?

– Inhô, sim... (...)

– Quer ser soldado?

– Queria, inhô, sim... (AMADO, 1977, p. 290)

A incorporação na Polícia Militar é, no contexto da narrativa, uma espécie de prêmio para Juvêncio por ter defendido os soldados na briga de rua contra os guardas civis. Para atender aos propósitos ideológicos da obra, funciona como artifício para desviá-lo da inserção no universo do cangaço. Mas também não seria na Polícia Militar que Juvêncio haveria de realizar-se como líder comunista. Esse caminho já se mostrara inviável através da personagem Jão, que, como policial militar, morreu no confronto com os cangaceiros do bando de Lucas Arvoredó. Providencia-se outra peripécia romanesca para mudar a rota de Juvêncio em direção ao comunismo: ele é enviado pela Polícia Militar para lutar contra os paulistas na Revolução Constitucionalista de 1932.

Revelou-se no front! Destemido como poucos, em breve era cabo e terminou a campanha como primeiro-sargento. Entrara vitorioso na capital de São Paulo, desfilara em suas ruas (...) Na polícia Militar, com um afincó que admirava os superiores, ele se dedicara ao estudo primário e lia e escrevia corretamente, passara na frente de muitos outros que haviam começado primeiro. No *front*, nos três meses que passara lutando, ganhara experiência de alguns anos e, com pouco mais de dezoito anos, sentia-se homem feito, capaz de enfrentar qualquer coisa. Aquela sua instintiva revolta não desaparecera, agora já sabia de certas coisas, vivia sempre metido na eterna conspiração de cabos e sargentos de cada batalhão. (AMADO, 1977, p. 291).

A narrativa tem pressa de tornar Juvêncio um líder comunista. Aquilo de que necessita para tornar-se o herói da narrativa ocorre-lhe com

facilidade e rapidez injustificáveis do ponto de vista da coerência interna que se deve dar aos fatos narrados em uma obra literária. Num espaço de tempo de apenas três meses, ele se mostra “destemido como poucos” a ponto de ser promovido de soldado para cabo e de cabo para sargento. A imaginação da narrativa contraria todas as possibilidades do sistema de promoção existente nas instituições militares. Mas o texto vai além: registra que todo esse empenho à profissão militar, durante um período crítico em que a polícia se empenhava para combater os revoltosos, não impediu que ainda encontrasse tempo para dedicação “ao estudo primário”, de forma que não somente já “lia e escrevia corretamente”, como também “passara na frente de muitos outros que haviam começado primeiro”. São ações humanamente impossíveis de se realizarem simultaneamente e em tão curto espaço de tempo, principalmente quando ainda se acrescenta o fato de que também “vivia sempre metido na eterna conspiração de cabos e sargentos de cada batalhão”.

Depois de um desempenho surpreendente nas batalhas da Revolta Constitucionalista de 1932, a narrativa, sem maiores justificativas, relata a deserção de Juvêncio da Polícia Militar:

Nas antevésperas do desembarque para Santos, onde o navio que os traria para o Nordeste os esperava, o Sargento Juvêncio desapareceu sem deixar rastros. Como os paulistas matavam, nas ruas escuras da prostituição, os soldados vitoriosos, pensaram que assim havia acontecido e o comandante lamentou o fato. (AMADO, 1977, p. 291)

A deserção é mais uma peripécia narrativa para conduzir Juvêncio ao encontro do comunismo. Dado por morto e fora da Polícia Militar, a

personagem passa a vagar pelas ruas da capital paulista, o que torna possível o encontro milagroso com o líder comunista Zé Tavares (um conterrâneo, antigo conhecido da época em que viviam na roça nordestina).

Foi Zé Tavares, a quem ele encontrou por acaso (e a quem reconheceu apesar da farda de guarda-civil e de só havê-lo visto há uns oito anos quando Zé Tavares era trabalhador assalariado da fazenda), quem impediu que ele morresse de fome. Ficou de ver se arranjava um lugar na Guarda civil, mas não estava fácil, e Juvêncio terminou engajado no Exército. Foi quando se ligou ao Partido. (AMADO, 1977, p. 292)

O ingresso de Juvêncio no Exército e no Partido Comunista, numa mesma época, abre espaço na narrativa para o caminho a ser trilhado pelo futuro líder da Intentona Comunista no quartel de Natal, em 1935. Mas as lacunas e omissões são evidentes. A narrativa não apresenta nenhum elemento que desfaça a incoerência que há no fato de um sargento que desertou da Polícia Militar ingressar no Exército sem maiores dificuldades. A narrativa ignora que a vida pregressa de quem pretende ingressar nas Forças Armadas é meticulosamente pesquisada e sua condição de deserção seria motivo de recusa pelo Exército e conseqüente envio para a Polícia para responder por crime militar de deserção. Numa perspectiva lógica, Juvêncio não poderia ser aceito pelo Exército, sendo um desertor da Polícia Militar, a não ser que a narrativa apresentasse elementos que resolvessem esse impasse. Essa lacuna da narrativa não contém uma função estética em *Seara vermelha*, antes revela que a progressão narrativa ressent-se de uma melhor elaboração das relações de causa e conseqüência entre os fatos narrados. A imposição da necessidade de encaminhar Juvêncio para a causa socialista, faz com que a narrativa reduza seus horizontes, trazendo prejuízos para o desenvolvimento do enredo. As omissões relativas à

progressão da narrativa de *Seara vermelha* promovem a distorção a que Leandro Konder refere-se ao analisar as implicações da ideologia na produção artística.

As distorções ligadas a referências decisivas que podiam e precisam ser feitas na construção de uma obra de arte, isto é, as distorções ligadas a elementos que eram pedidos pelo todo da obra (e o pedido não foi atendido), de fato, causam às vezes estragos mais sutis do que preconceitos explícitos ou unilateralidades evidentes. (KONDER, 2002, p. 223)

As distorções aumentam com a representação da passagem de Juvêncio pela selva amazônica. Como soldado do Exército, a personagem é enviada da cidade de São Paulo para o Amazonas, onde passa por privações e sofrimentos que testam o seu caráter e intensificam na personagem um heroísmo desmedido, ratificado por atos de bravura que o fazem líder do pequeno destacamento militar que luta contra as intempéries da selva e ataques indígenas. Esses ataques provocam a baixa de um número significativo de soldados e oficiais; vários deles morrem em combate ou de doenças e os poucos que sobrevivem devem suas vidas às ações heróicas de Juvêncio.

O primeiro-tenente morreu de febre. O sargento Vicente e alguns soldados morreram de flechadas dos índios. Cada dia caía um, morto pelos índios invisíveis na floresta, ou derrubado pela febre. (...) Juvêncio refletiu toda a noite. (...) Os homens obedeciam-no mais pela sua capacidade e bravura que mesmo pelas divisas de cabo. (...) Era o primeiro a se expor, não se furtava ao trabalho, ia caçar com os grupos designados, passava noites acordado, os olhos vigilantes (...) Quando o socorro chegou, seis dias depois, Juvêncio com cinco homens, dois dos quais feridos, ainda sustentavam a posição. (AMADO, 1977, p. 294)

Após os eventos ocorridos no Amazonas, que consolidam a imagem de Juvêncio como o herói que salvou a si e aos demais soldados nos combates

na selva, dá-se a transferência de Juvêncio para o Quartel do Exército na cidade de Natal. A narrativa de *Seara vermelha* prossegue no processo de idealização da personagem.

Aprendera ali, durante a luta contra os paulistas em 32, a tomar resoluções rapidamente, assumir responsabilidades, não temer as situações. Com pouco mais de um mês em Natal, já era ele que resolvia os assuntos da maioria dos cabos e sargentos, seu consultor para as coisas mais variadas. (AMADO, 1977 p. 275)

A falta de verossimilhança é manifesta. Pouco mais de um mês é tempo insuficiente para que um soldado recém-chegado do Amazonas a um quartel de Natal conquiste liderança suficiente para resolver “os assuntos da maioria dos cabos e sargentos” bem como para que possa adquirir a confiança dos praças do quartel, necessária para que ele viesse a se tornar “consultor para as coisas mais variadas”. Mas os ditames da política literária do Partido Comunista parecem condicionar na narrativa a construção de Juvêncio como um protótipo dos heróis positivos propostos pelos princípios literários do Realismo Socialista. A fim de atender a esses ditames, que requerem a inserção da figura do herói positivo na trama romanesca, a personagem Juvêncio apresenta-se para cumprir o papel de líder dos militares que fazem o levante da Intentona Comunista em um quartel da cidade de Natal. O destino dado ao sertanejo perdeu em força expressiva para ceder a uma solução narrativa que atendesse à interpretação que o Partido Comunista deu aos eventos mal sucedidos da revolta fracassada de 1935.

Ao inserir em *Seara vermelha* a narração dos eventos desencadeados no momento da eclosão da Intentona Comunista no quartel do 21º Batalhão de Caçadores, da cidade de Natal, a narrativa enobrece excessivamente a participação de Juvêncio na luta pelo controle dessa instituição militar, que era estratégica para o plano de tomada do poder político pelos revolucionários comunistas. O excesso de idealismo das ações de Juvêncio no levante comprova-se tanto pelo ato de braveza e ousadia com que efetiva a prisão do Comandante do Batalhão

Juvêncio foi entrando, suspendendo a mão direita para a continência, mas de imediato a abaixou sobre a do comandante, tomou-lhe a arma e disse:

– Não adianta reagir, coronel. A revolução está vitoriosa em todo o país... (AMADO, 1977, p. 306)

como no episódio em que se expõe a tiros de metralhadoras disparados pelos que ainda resistiam à revolta dos militares insurretos,

Juvêncio já o compreendera. Tinham que assaltar a posição, liquidar com aquilo quanto antes (...)

– A gente tem que tomar aquelas metralhadoras... Quem for homem que me acompanhe... – e atravessou, num salto, a porta, sem olhar para trás. Quando caiu varado de balas, Valverde estava ao seu lado e se curvou sobre ele. Juvêncio murmurou:

– Pra frente, filho da puta, se não os outros recuam...(AMADO, 1977, p. 307)

ou quando, mesmo bastante ferido por tiros de metralhadoras que tomou no combate pela conquista do quartel, sai do hospital para restabelecer a ordem na caserna que estava em desordem e , com a voz de sua autoridade, confirmar a manutenção do comando do 21º Batalhão de Caçadores nas mãos do governo popular revolucionário.

– Companheiros, estou chegando do hospital e o que é que eu encontro? Encontro soldados da revolução guarnecendo seu

quartel, cumprindo suas obrigações? Não... encontro tudo esculhambado, parecendo que os soldados só sabem se governar quando têm os oficiais para mandar neles, dar ordens, meter na cadeia (...) a revolução foi feita pela Aliança Nacional Libertadora com o auxílio do Partido Comunista. O estado tem um governo popular, formado por aliancistas e comunistas. É a esse governo que os soldados têm de obedecer. (AMADO, 1977, p. 315)

O idealismo com que se constrói a superioridade do caráter de Juvêncio confirma-se na maneira cordial com que trata os oficiais que foram feitos prisioneiros pela revolução e poupa-lhes a vida. Não há no herói marxista qualquer desvio ético. Mesmo numa revolta, comporta-se nos limites da legalidade, impedindo maus tratos contra os inimigos e coibindo atos de vingança por parte de seus pares contra os antigos superiores.

– Vocês vinham matar os oficiais..  
 – Só pregar um susto..  
 – Seja homem e não minta, que é pior... Vocês o que são? Revolucionários ou assassinos? – dirigiu-se aos oficiais. – Fiquem sabendo os senhores que desses nem um só é comunista nem aliancista. Um comunista não assassina... (...)  
 Os oficiais olhavam aquilo tudo achando que, afinal, o quartel voltava a ter comando. E não se enganavam porque a mais perfeita ordem voltou reinar. (AMADO, 1977, p. 313)

Considerando-se o caráter doutrinário que o desfecho de *Seara vermelha* adquire, a idealização dessas ações do protagonista parece feita sob medida para fazer o leitor ingênuo crer no espírito fraterno de nossas lideranças comunistas e fechar os olhos para os expurgos revolucionários e excessos cometidos pelos comunistas soviéticos por ocasião da Revolução Russa.

A idealização do líder marxista prossegue com a narração dos eventos posteriores à revolta do quartel de Natal. A narrativa valoriza o seu gesto de grandeza: foi o último a abandonar o quartel ante a notícia de que a

Intentona Comunista fracassara nos demais estados do Brasil e que uma guarnição do 22º Batalhão do Exército em João Pessoa marchava em direção a Natal para conter a revolta do 21º Batalhão de Caçadores. Numa ação típica dos heróis folhetinescos, também não deixou o quartel sem antes recolher a bandeira comunista que tremulara no mais alto mastro durante os quatro dias da revolta.

Ouviram o longínquo ruído da marcha dos soldados no rumo da cidade. Ricardo ainda teimou:

– É bom eu ficar com ocê...

– Tu é soldado, eu sou cabo... Além disso ainda sou subcomandante. E dou ordem: vá embora.

Ficou sozinho no quartel. Na cidade, padres e políticos se movimentavam para receber o 22º B.C. com festas e flores. Os passos estavam mais próximos, agora soavam sobre os paralelepípedos da rua. Restava-lhe ainda alguma coisa a fazer. Desceu a bandeira vermelha do mastro onde ela tremulara quatro dias sobre a cidade de Natal. Meteu-a sob o dólma, saiu do quartel. (AMADO, 1977, p. 322)

Na prisão, junto a outros revolucionários que também participaram da fracassada Intentona, torna-se conhecido e admirado pelos demais companheiros. Até a descrição do comportamento dos camaradas comunistas no ambiente prisional não escapa às idealizações, conforme se narra na visita que Tonho faz ao tio preso na Ilha Grande, Rio de Janeiro:

Foram dias cheios para Tonho, era a revelação de um novo mundo. Aqueles prisioneiros em nada se pareciam com os que cumpriam pena na cadeia da cidade paulista, próxima à fazenda onde eles trabalhavam. Eram homens alegres e confiantes, tinham a face voltada para o futuro. Tonho gostaria de ficar ali, entre eles, e aprender com o tio e com os demais aquelas coisas que sabiam. (AMADO, 1977, p. 330)

O propósito de tornar Juvêncio um herói positivo nos moldes do Realismo Socialista manifesta-se no fato de que, apesar da redução maniqueísta com que se idealiza excessivamente essa personagem, pode-se

notar a ancoragem realista de alguns fatos da narrativa em eventos históricos ocorridos no Brasil por ocasião da Intentona Comunista. Jorge Amado reconstitui o cenário histórico pré-revolucionário da Intentona. Mostra a movimentação dentro dos quartéis e revela os bastidores do levante no 21º Batalhão de Caçadores de Natal, representando os desencontros e erros de estratégia que acabaram por desencadear o fracasso dos eventos revolucionários de 1935. Numa espécie de análise crítica dos eventos relacionados à Intentona, a obra aponta os vários problemas internos do fracassado levante. As deficiências da organização partidária são expostas para realizar uma revisão da atuação do partido e de seus integrantes na insurreição. Entre outras coisas, a narrativa põe em evidência a falta de planejamento e de definição de uma estratégia revolucionária para a tomada do poder e imediato controle do governo pelos revolucionários.

Os episódios narrados assinalam que essa ausência de planejamento e de estratégia teve como conseqüências o caos e a desordem que se instaurou no quartel após o levante, a indefinição do poder de decisão através da incompetência da personagem Quirino para o comando e as conseqüentes disputas pelo poder entre os próprios revolucionários, que acabam por fragilizar a revolta em sua estrutura.

A narrativa ainda aponta outros elementos que contribuíram para o fracasso do movimento revolucionário de Natal, entre eles:

- a) os casos de embriaguês e acessos de irracionalismo por parte de alguns comunistas que ensejavam matar, sem causa justificada, os

oficiais que haviam sido aprisionados por ocasião da insurreição e controle do quartel pelos revoltosos;

b) o excesso de triunfalismo por parte de alguns comunistas que não avaliaram a situação em Natal com a exatidão necessária e enviaram informações equivocadas para o comando nacional da Intentona que determinou a data do levante;

c) o esvaziamento da revolta no restante do país, principalmente a não eclosão da revolução no Rio de Janeiro e o controle imediato do levante em Pernambuco pelas tropas fiéis ao governo de Getúlio Vargas;

d) o enfraquecimento dos ânimos dos revoltosos de Natal à medida que chegavam notícias dando conta do fracasso da revolução no restante do país, provocando o abandono da luta e a fuga da maioria dos militares envolvidos no levante antes mesmo da chegada das tropas fiéis ao Governo Federal que deslocavam-se para combater a insurreição.

Com a inserção desses fatos na narrativa, que estão comprovados no registro histórico do levante comunista de Natal<sup>25</sup>, o texto de *Seara vermelha* aproxima-se do documentário e apresenta-se para o leitor

---

<sup>25</sup> Para maiores informações sobre a Intentona Comunista de 1935 (Revolução de 35, para os comunistas), indicamos a leitura de *Aliança Nacional Libertadora: ideologia e ação*, de Leila Hernandez (Porto Alegre, Mercado aberto, 1985), que analisa os fatos na perspectiva dos comunistas, e a obra *Camaradas nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935*, de William Waack (Rio de Janeiro, Companhia da Letras/ Editora Biblioteca do Exército, 1999), que faz um balanço da história da Intentona na perspectiva dos militares que reprimiram o levante.

contemporâneo como uma fonte literária que pode servir à análise histórica dos eventos ocorridos num período crítico da vida brasileira pelo paralelo que se faz entre a construção ficcional da narrativa e as evidências da história.

O crítico literário Fábio Lucas (1997, p. 116) afirma, inclusive, que Jorge Amado chegou a declarar que a história da atuação de Juvêncio na insurreição do quartel narrada em *Seara Vermelha*, em parte foi inspirada na vida de Giocondo Dias, sargento que participou do levante comunista de Natal e foi um dos líderes militares da Intentona Comunista, vindo a ocupar o cargo de secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro. Em sua análise de *Seara vermelha*, Eduardo de Assis Duarte também registra que

A proximidade entre o relato ficcional e o dado histórico dá-se a perceber no modo como as figuras e situações do romance se assemelham às da história. Há, por exemplo, no dirigente Luís uma clara referência ao sapateiro Praxedes, um dos líderes da insurreição e “secretário de aprovisionamento” do “Governo popular Revolucionário” instalado em Natal. Já o personagem Quirino é calcado no sargento Quintino de Barros, músico do 21º BC e um dos chefes militares do movimento. (DUARTE, 1996, p. 193)

Mas se a narrativa tem o mérito de ancorar na realidade histórica a narração dos erros que conduziram ao fracasso dos revolucionários de *Seara vermelha*, não o faz na mesma medida quando se trata do registro da participação de Juvêncio no levante. Em direção oposta ao realismo com se narra a ação dos demais agentes da Intentona, a idealização do herói marxista é maximizada para atender aos ditames da ideologia político-partidária e torna-se responsável pelo declínio da expressividade literária de um trecho que tenderia para representação épica de um momento

decisivo da história do Brasil. Conforme afirma Duarte (1996, p. 207), “esse gesto a mais provoca o desequilíbrio panfletário, que é comprometedor à medida que faz a univocidade dogmática preponderar sobre a multiplicidade e densidade significativa da obra literária”.

## CONCLUSÃO

A afirmação de que há influências marxistas nas primeiras obras de Jorge Amado não constitui um dado novo. E não é de se estranhar que de fato elas existam, uma vez que o escritor foi um ardoroso defensor do socialismo, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e foi um dos mais ativos militantes, chegando a escrever textos como *Homens e coisas do Partido Comunista* e *O cavaleiro da esperança*, nos quais faz abertamente a apologia do socialismo, da ideologia marxista e de lideranças comunistas. É comum questionar-se a qualidade literária dos romances amadianos sob o pretexto de que o escritor sacrificou a literariedade de suas obras em favor do projeto político-partidário do Partido Comunista. Entre as obras mais questionadas, encontra-se o romance *Seara vermelha*, classificada por muitos como um romance panfletário. Diante dos questionamentos que se fazem em relação à presença da ideologia marxista nesse romance de Jorge Amado, este trabalho procurou responder a algumas indagações: 1) é possível comprovar na matéria textual a manifestação de influências da

ideologia marxista e do projeto político-partidário do Partido Comunista na construção narrativa da obra *Seara vermelha*, de Jorge Amado?; 2) uma vez constatada a presença da ideologia marxista e do projeto político-partidário comunista em *Seara vermelha*, pode-se afirmar que essa ideologia e esse projeto influenciaram a construção narrativa do romance?; 3) Sendo possível afirmar que a ideologia marxista e o projeto político-partidário comunista influenciaram a construção narrativa de *Seara vermelha*, como se manifesta essa influência na matéria textual da obra?; 4) é possível a manifestação de influências da ideologia marxista e do projeto político-partidário do Partido Comunista na construção narrativa da obra *Seara vermelha* sem que isso implique, necessariamente, determinação da construção narrativa ou prejuízos para a elaboração estética do romance?; 5) havendo submissão da construção narrativa de *Seara vermelha* ao programa político-ideológico comunista e à ideologia marxista, que implicações estéticas resultam disso?

Encerrada a nossa pesquisa, constatamos que, de fato, a ideologia marxista e o projeto político-partidário comunista manifestam-se no enredo de *Seara vermelha*. Os pressupostos político-ideológicos marxistas revelam-se na narrativa de forma explícita já nos elementos paratextuais — *título, epígrafes e dedicatórias* — que se apresentam ao leitor em seu primeiro contato com a obra. Uma leitura mais atenta faz ver o quanto esses índices textuais estão prechos de significados que se ampliam e desenvolvem-se na trama romanesca. Entre outras coisas, esses elementos paratextuais revelam as teses do ideário político marxista que serão desenvolvidas ao longo da

narrativa: a necessidade de conscientização política das massas oprimidas, a condenação do latifúndio, a presença da luta de classes no interior da sociedade capitalista, o trabalho político de preparação da revolução marxista e a crença na possibilidade de realização de uma revolução marxista em território Brasileiro.

Ao adotar a concepção de que toda obra literária, sendo produzida a partir da linguagem, veicula conteúdos ideológicos, recusamos o julgamento de que *Seara vermelha* seja considerada uma obra de baixo valor literário apenas por veicular de forma explícita ou implícita a ideologia político-partidária comunista. A partir disso, procuramos demonstrar que a incidência da ideologia político-partidária em *Seara vermelha* nem sempre é nociva ao trabalho estético da obra. Para essa demonstração, recorreremos à análise de trechos de *Seara vermelha* que expressem explícita ou implicitamente o programa político-ideológico do Partido Comunista. Em alguns desses trechos, pudemos constatar a existência de um elaborado trabalho estético. Esse fato evidenciou que, em *Seara vermelha*, estética literária e conteúdo ideológico não são necessariamente excludentes, antes, muitas vezes, ocorrem simultaneamente, harmonizando a forma literária com o conteúdo sociológico expreso.

A harmonia entre forma literária e conteúdo ideológico fica bem patente em alguns trechos descritivos em que a narrativa recorre a elementos da urdidura do espaço romanesco para representar na fatura interna da obra fatos sociológicos exteriores a ela. Também percebe-se essa

transformação de fatores externos em fatores internos na mediação literária que se faz dos fenômenos do cangaço e do fanatismo religioso nordestino. Nota-se na obra que, ao invés da reprodução direta do fato histórico, o escritor transforma a história desses movimentos pré-revolucionários em matéria literária na medida em que faz do Beato Estêvão e de Lucas Arvoredo seres autônomos que se distinguem dos cangaceiros e beatos que representam, mas que, como uma espécie de mosaico humano, também contêm um pouco dos traços de cada um dos beatos e cangaceiros que marcaram seus nomes na história do Nordeste.

A assimilação do conteúdo ideológico político-partidário fica patente na utilização que o narrador de *Seara vermelha* faz do discurso indireto livre. A narrativa utiliza-se de um elemento lingüístico (material da arquitetura romanesca, fator interno da composição narrativa) para veicular o discurso dos oprimidos do lado de quem o narrador posiciona-se, conduzido pela influência ideológica marxista que recai sobre a obra como um todo. Essa assimilação do ideológico pelo estético demonstra que forma literária e discurso ideológico não são necessariamente excludentes.

Outra constatação da transformação de fatores externos à obra em fatores internos pode-se ver no trabalho de estruturação das várias partes que compõem a seqüência narrativa dada a *Seara vermelha*. A narrativa faz a adequação da forma argumentativa das teses científicas às intenções argumentativas da obra enquanto romance que procura justificar as teses

político-partidárias comunistas e materializa essa adequação na arquitetura da das partes e capítulos e organização interna do romance.

No percurso de nossa análise, também encontramos trechos da narrativa em que a presença da influência político-ideológico esteve acompanhada de falhas de elaboração estética bastante consideráveis. Esse outro fato evidenciou que, em *Seara vermelha*, também há momentos em que se manifesta a ocorrência do comprometimento da estética literária pela determinação do conteúdo ideológico político-partidário sobre a trama romanesca, rompendo a harmonia da forma literária com o conteúdo sociológico que se manifesta em outros trechos da narrativa.

Pode-se constatar o prejuízo da composição literária em favor da ideologia político-partidária nos momentos em que a narrativa simplifica a caracterização das personagens reduzindo-as ao maniqueísmo com que as separa em ricos/maus que se opõem aos pobres/bons para servir a representação do conflito de classes existente na sociedade capitalista como concebe o Partido Comunista. A caracterização maniqueísta das personagens foi recorrente durante o Romantismo e, nas obras literárias dos escritores mais representativos, parece ter ficado restrita a esse momento da história literária. Em razão disso, o maniqueísmo não convém a uma obra publicada após a revolução artística do Modernismo, escrita num contexto em que as representações maniqueístas já eram um artifício literário gasto e ultrapassado.

A criação da personagem Juvêncio com procedimentos que o aproximam dos heróis positivos do Realismo Socialista também trouxe prejuízos para estética literária do romance. Essa personagem não tem o vigor dos heróis e heroínas românticos de escritores como Vitor Hugo e José de Alencar porque é um herói deslocado, feito sob encomenda, razão porque seu heroísmo não contém a verdade humana de um Jean Valjean ou de uma Aurélia Camargo. A idealização de Juvêncio não é coerente com a lógica interna da narrativa, como são as idealizações dos heróis de *Os miseráveis* e de *Senhora*.

Assim sendo, constatamos que a presença do discurso ideológico-partidário ora compromete o trabalho estético da construção narrativa de *Seara vermelha*, ora imbrica-se na trama romanesca sem prejuízo algum para a estética da obra. Esses fatos conduzem-nos à conclusão de que não é a presença ou ausência do discurso ideológico-partidário que torna essa obra amadiana melhor ou pior trabalhada do ponto de vista estético. Em *Seara vermelha*, a maior ou menor manifestação do estético deve-se, sobretudo, à mediação que se faz ou que se deixa de fazer, em dados momentos da narrativa, do discurso ideológico-partidário pela forma literária. Logo, o discurso ideológico político-partidário não parece ser, em si mesmo, nocivo e nem benéfico para a composição de uma obra literária. A análise dos fatos literários de *Seara vermelha* indicou que o fator determinante para o acréscimo da qualidade estética da obra foi a medição do conteúdo social pelo trabalho estético da composição narrativa.

Tomando como referência os resultados encontrados ao fim desta pesquisa, podemos afirmar que, ao se discutir o valor literário das obras de Jorge Amado, não se pode adotar como critério o fato de a obra literária veicular conteúdo ideológico político-partidário. Esse critério, tão adotado por vários críticos da obra amadiana ao longo dos anos, mostra-se precário porque revela-se preconceituoso, uma vez que se atribui valor negativo a uma obra antes mesmo da análise dos fatos literários de sua arquitetura. Nas obras literárias em que o conteúdo ideológico político-partidário manifesta-se na matéria narrativa, devem-se adotar outros critérios para que se possa analisá-las de forma mais justa. Sugerimos que se deve balizar o julgamento, entre outros critérios, pela análise da mediação que se faz do conteúdo ideológico e dos fatos sociológicos representados pela arquitetura da forma literária.

**BIBLIOGRAFIA**

ABDALA, B.; MOTA, L. D. (org.). **Personae**. São Paulo, Editora Senac, 2001.

ALENCAR, José. **Lucíola**. São Paulo, Ática, 19. ed.1995.

ALVES, Castro. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

AMADO, Jorge. **Seara vermelha**. Rio de Janeiro, Record, 30. ed. 1977.

\_\_\_\_\_. **Cacau**. Rio de Janeiro, Record, 46. ed. 1986.

\_\_\_\_\_. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro, Record, 74. ed. 1991.

\_\_\_\_\_. **Jubiabá**. Rio de Janeiro, Record, 35. ed. 1978.

\_\_\_\_\_. **O cavaleiro da esperança**: vida de Luís Carlos Prestes. Rio de Janeiro, Record, 34. ed., 1987.

\_\_\_\_\_. **Suor**. Rio de Janeiro, Record, 31. ed. 1978.

\_\_\_\_\_. **Tocaia Grande**. Rio de Janeiro, Record, 13 ed. 2001.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis, Vozes, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed. 2002.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Editora Hucitec/ Annablume, 9. ed. 2002.

BERNO, Alfredo. **Jorge Amado: Política e literatura** – um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo, Cultrix, 34. ed. 1996.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo, Ática, 7 ed. 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 8. ed. 2000.

\_\_\_\_\_. **Poesia, documento e história.** In: Vários autores, **Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura.** São Paulo, Martins, s.d.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo, Perspectiva, 2005.

CARPENTIER, Alejo. **Literatura e consciência política na América Latina.** Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo, Global Editora, s/d.

CERQUEIRA, Nelson. **A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado.** Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1994.

CARPEAUX, O. **Germinal, de Émile Zola.** in: SEIXAS, H. (Org.). **Obras primas que poucos leram.** Rio de Janeiro, Record, vol. 1, 2005.

CHALHOUB, Sydney.; PEREIRA, Leonardo. (org.) **A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 15 ed., 1990.

COUTINHO, Carlos Nelson. et al. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.

CUNHA, Euclides. **Os sertões.** São Paulo, Círculo do livro, 12 ed. 1989.

DA MATA, Roberto. **Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis.** In: CADERNOS de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo, Ática, vol 1. 1995.

DRUMMOND, Carlos. **Antologia poética**. Rio de Janeiro, Record, 28 ed. 1992.

DUARTE, Eduardo. **Escrita engajada**. In: Entre livros, São Paulo, Ano 2, nº 16, agosto de 2006.

\_\_\_\_\_. **Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado**. In: Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro, Record; Natal, UFRN, 1996.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de António Souza Ribeiro. Porto, Edições Afrontamento, 1978.

\_\_\_\_\_. **Ideologia**. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo, Editora da UNESP/ Editora Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 8. ed., 1988.

FARIA, Ricardo. **As revoluções do século XX**. São Paulo, Contexto, 2001.

FERNANDES, Florestan. **O que é revolução**. São Paulo, Abril Cultural/Brasiliense, 1984.

FIORIN, José Luís. **Linguagem e ideologia**. São Paulo, Ática, 2001.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1971.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

GALVÃO, Walnice. **Amado: respeitoso, respeitável**. In: **Saco de gatos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Nelson. **O que é propaganda ideológica**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993. (Coleção primeiros passos)

GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de Programa: Prostituição em Copacabana e Identidade Social**. RJ, Jorge Zahar Editor, 2 edição. 1988.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Maria Alzira Aleixo. Lisboa, Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Vozes, 1973.

GORENDER, Jacob. **Marxismo sem utopia**. São Paulo, Ática, 1999.

HERNANDEZ, Leila. **Aliança Nacional Libertadora: ideologia e ação**. Porto Alegre, Mercado aberto, 1985.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo, Companhia das letras, 2002.

KOTHE, Flávio. **O Herói**. São Paulo, Ática, 1985.

LYRA, Pedro. **Literatura e ideologia: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1993.

LEITE, Lígia. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo, Ática, 2001.

LUCAS, Fábio. **A contribuição amadiana ao romance social brasileiro**. In: CADERNOS de literatura. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997.

\_\_\_\_\_. **O caráter social da ficção no Brasil**. São Paulo, Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas cidades, 34. ed., 2000.

\_\_\_\_\_. **História e Consciência de Classe: estudos de dialética marxista**, Lisboa, Escorpião, 1974.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos**. Traduções de José Carlos Bruni et al. São Paulo, Nova cultural, 1991. (Os pensadores, 12)

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. Petrópolis, Vozes, 2001.

MARTINS, Wilson. **História da literatura brasileira, o Modernismo**. São Paulo, Cultrix, 1965.

\_\_\_\_\_. **A comédia baiana**. In: **Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura**. São Paulo, Martins, 1977.

MELO, Frederico. **Guerreiros do Sol**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massagana, 1985.

MESQUITA, Samira. **O enredo**. São Paulo, Ática, 1994.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo, Martins, Vol 4, 1947.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo, Cultrix, 14. ed., 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Termos literários**. São Paulo, Cultrix, 9 ed., 1999.

MORAES, J. et all. **História do Marxismo no Brasil**. Campinas, Ed da UNICAMP, 1995.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 1977.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo, Ática, 5 ed., 2001.

PELLEGRINI, Tânia. **O povo como adereço: o carnaval de Jorge Amado**. In: SEGATTO, J; BALDAN, U. (orgs.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo, Editora Unesp, 1999.

PETERSON, Michel. **Estética e política do romance contemporâneo**. Tradução de Ricardo Iuri Canko. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1995.

PONTES, Antônio. **Cangaceirismo do Nordeste**. Rio de Janeiro, O cruzeiro, 1973.

PORTELA, Eduardo. et. al. **Teoria literária**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979.

PRATA, Ranulfo. **Lampião**. São Paulo, Piratininga, 2. ed., s.d.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo, Record, 51. ed., 1983.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini e outros. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro, Difel, 2002.

SANTANA, Afonso. **Dona Flor e o triângulo culinário amoroso**. In: MOTA, L e ABDALA, B. (orgs.). **Personae**. São Paulo, Editora Senac, 2001.

- SANTOS, Itazil. **Jorge Amado: retrato incompleto**. Rio de Janeiro, Record, 1993.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- SENISE A.; PAZZINATO, M. **História moderna e contemporânea**. São Paulo, Ática, 6 ed. 1997.
- SERGE, Victor. **Literatura e Revolução**. São Paulo. Ed. Ensaio, 1989.
- SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1976.
- SODRÉ, Nelson. **Literatura e história no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro, Graphia, 2 ed.; 1999.
- SPINDEL, Arnaldo. **O que é Comunismo**. In: **Primeiros passos**, vol 1. São Paulo, Editora Brasiliense/Circulo do Livro, 1993.
- STRAZZACAPPA, Cristina. **A luta pelas terras no Brasil: das sesmarias ao MST**. São Paulo, Moderna, 2006.
- TONET, Ivo. **Sobre o socialismo**. Curitiba, HD livros Editora, 2002.
- TÁTI, Miécio. **Estilo e revolução no romance de Jorge Amado**. In: **Jorge Amado: 40 anos de literatura**. São Paulo, Martins, 1972.
- WAACK, William. **Camaradas nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935**. Rio de Janeiro, Companhia da Letras/ Editora Biblioteca do Exército, 1999.
- ZOLA, Émile. **Germinal**. Tradução de Francisco Bittencourt, Rio de Janeiro, Abril Cultural, 1972.