



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**DAS MARGENS**  
FORMAÇÕES TRANSGRESSIVAS EM *EL JUGUETE RABIOSO* DE ROBERTO ARLT E  
EM *JUBIABÁ* DE JORGE AMADO

GUILHERME BARBOSA GOMES FIGUEIREDO FILHO  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> LIVIA GROTTO  
(ORIENTADORA)

**São Carlos - SP**  
**2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

DAS MARGENS  
FORMAÇÕES TRANSGRESSIVAS EM EL JUGUETE RABIOSO DE ROBERTO ARLT E  
EM JUBIABÁ DE JORGE AMADO

**GUILHERME BARBOSA GOMES FIGUEIREDO FILHO**

**Bolsista: CAPES/Código de financiamento 001**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a linha de pesquisa “Literatura, História, Cultura e Sociedade”, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Livia Fernanda de Paula Grotto

**São Carlos/2021**



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

## Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Guilherme Barbosa Gomes Figueiredo Filho, realizada em 02/12/2021.

### Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Livia Fernanda de Paula Grotto (UFSCar)

Profa. Dra. Márcia Rios da Silva (UNEB)

Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto (USC)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

*a Dona Lourdes,  
vó e professora,  
que me forma com suas histórias e  
sua vida.*

## AGRADECIMENTO

Dentre muitos que consigo guardar, reconheço alguns nomes de importância na trajetória desta dissertação:

Berna e Paulo, que me ensinaram a viajar e a reconhecer a estrada de volta.

Livia Grotto, por me acolher e me aconselhar, em leituras e releituras, corredores ou telefonemas. Por inteirar-se no verbo orientar, atentando brechas e elogiando desconfianças. Pelo cuidado. Ao Pablo, Joaquim e Inácio, pelas participações mais que especiais.

Eleonora Frenkel e Márcia Rios da Silva, pelos diálogos nas bancas e nas escritas, sempre atenciosas e contundentes.

Isabela Isabelita Oliveira, por me emocionar. Pelas conversas de corações abertos, que animaram muitas paixões. Por ser tão especial em seu jeito de cativar e se importar com as pessoas, pela beleza de poder partilhar os dias contigo. Por me revelar outros ares nos morros de Minas, o carinho ao transitarmos terras baianas e por encontrar comigo o caminho do mar. Que en la tormenta de la noche los cuerpos sean la barca. E, ainda, por me possibilitar conhecer Rozangela, Heloinha, Leleu, Bibi, Miguelito, Thamiris e Rapha.

Carol e Lelê. Irmãs, confidentes, cúmplices. Todo amor.

José Vitor, manézinho másh quiridu.

Rafilks e Gui Sousa, pelo companheirismo como poucos. “A cada ato meu...”.

Jon Torres, Nati Pelizari, Biel Augusto, Thiago Rodrigues, Grazi Lima e Ana Maria Stabelini. Entre alegrias e distâncias.

Lucas Campacci, Nina Guedes, Elcio Basilio e meu irmão Lucas Eskinazi, por me guiarem por ruas e películas. Não me esqueço. Daniel Franja Luchini, Tamys Colletti, Beto Guedes, Catherine Halévy, Yuri Ruiy, Stella Legnaioli, Rafa Abreu, Cauê Teles, Rafa Aguaio e todo o pessoal de São Paulo, pelos carnavais e barafundas.

Tia Rayssa, que me trouxe tanta música, cinema e a resposta provocativa. Dona Lourdes, esta história não existiria sem você. Seu Gylson (*in memoriam*), que me deu o gosto pela liberdade.

Pedro Leão da Costa Neto, Pedrinho, por me apresentar o realismo metafísico e anárquico de Arlt, bem como por ser um exemplo de pessoa e pesquisador.

Juju e Ana, por me fazerem sorrir.

Guilherme Bianchi, Carol Monay e Rafael “Leite” Tarantino, por me lembrarem de casa onde quer que eu esteja.

Ste, Ju Bavuso e Débora Silva, por alegrarem a política da vida.

Adelaide Estorvo, Yuri Bataglia e Nic Oliveira, por mostrarem que a crítica se dá diariamente, em enfrentamentos e afetos.

Marília, por costurar linhas e partidas. Famílias Tanaka e Sebin pelas trocas e apoios.

Val, minha mãe baiana, Jey e a gente tão guerreira quanto amável de São Roque do Paraguaçu.

Lauanna e François, pelos encontros em qualquer geografia.

Brenno Fernandes Soares, por encarar enrascadas e sair com boas lembranças.

Giovanni Rosalino, cujo coração é do tamanho de uma cidade.

Jaque, Bianco e Caio Bueno, por tantas viagens e histórias.

Bianca Sanae Nakamoto e Mariana Roveroni, por me proporcionarem campinas revigorantes.

Pedro Magalhães Oliveira, por ouvir e ponderar minhas inseguranças, vaidades e querências, me lendo antes e durante essas páginas.

Monique, Ícaro e Diego, por me abraçarem em qualquer circunstância. Tem punk aê!

Gustavo Monzeli, por inspirar tanta felicidade.

Luca Simoni, grande e paciente mestre.

Bruna Takeuti, pela ajuda em interpretar palavras estrangeiras.

Lívia Vargas, pelas traduções e canções de outras terras.

Talita Ferrarini, por me surpreender constantemente.

Marcio Block (*in memoriam*), sempre em meus pensamentos.

Lucia Marques e seu encanto do sul.

Lorhana Silva, Nayara Oliveira, William Oliveira, Raisal Garcia, Isabella Mamedí, Kátia C. de Paula, André Prock, Guilherme Cogo e Lucas Martins pela calorosa recepção em Vitória.

Evaldo Toca e Pablo Nery por estarem presentes em passos decisivos deste trabalho.

Adriana e Mariano Marigo, por cuidarem de mim desde a infância.

Mariana Ternurinha Canavezi, Igor Tufic Pomini e Gustavo Joey Pinto, por me abrigarem em amizades e malocas.

Universidade Federal de São Carlos, onde cresci.

Discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, por me acompanharem e dividirem inspirações.

Leonardo de S. e S. Lucifora, sempre disponível.

Wilson Alves Bezerra, pelas inquietações poéticas.

Rejane Rocha, Jorge Valentim, Daniel Laks, Diana Junkes, Jorge Leite, Lucía Tennina e demais docentes do PPGLit e por mostrarem que a escrita deve ser crítica e sensível.

Turma da Graduação em Letras da UFSCar, pela dinâmica intensa.

Cursistas da Oficina de Língua e Cultura do Instituto de Línguas da UFSCar, por compartilharem suas leituras.

Maria Paula Gurgel, Davidson de Oliveira Diniz e Sérgio Molina, que fizeram maravilhosamente a tradução de Arlt, e pela abertura às minhas questões.

Lívia da Costa, por seguir junto a letra arltiana e aceitar desafios arditos.

Graciela Foglia, pelos estímulos.

Clara Dornelles e Tânia Macêdo, pelas indicações de tangos e trajetos.

Surya P. de Barros, que me contou a história da educação contra correntes.

Charles Perrone, pela disposição em falar sobre os sons de Amado.

Bruna Carolina Evangelista Silva, pelas discussões bibliográficas.

Prefeitura Municipal de São Carlos, pelos incentivos para a pesquisa.

Jane Leite Conceição Silva, Manoela Purcell Daudt d'Oliveira e equipe IMS, pela disponibilidade e atenção em momento tão delicado da pandemia, pelo envio das correspondências de Amado.

Matheus Cardozo Maia, do Museu Casa de Portinari, e Bruno Cezar Mesquita Esteves, do MASP, pela dedicação nas pesquisas entre obras artísticas e bibliografias.

Ao Povo Brasileiro que, apesar dos desafios e ameaças, constrói a Universidade Pública e proporcionou auxílio inestimável por meio da CAPES<sup>1</sup>, possibilitando o acesso às pessoas, aos lugares e às culturas que resultaram nesta dissertação.

---

<sup>1</sup>O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Pão-de-pedra como refeição  
Veias de esgoto  
De dentes podres um caminhão  
Cérebro torto  
Para os ratos vai sobrar,  
Vai sobrar  
(*Palpebrite, Cólera*)

pilletes, pivetes, pixotes  
bandidos trágicos, românticos impostores  
pobres diabos, pobres sonhadores  
transgressoras vidas transviadas,  
malavita de sina rota, da vida ruim  
(*porca vida, Disparo*)

## RESUMO

Este estudo propõe uma leitura comparada dos romances *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, publicado em 1926, e *Jubiabá*, de Jorge Amado, publicado em 1935, atentando para a construção de aspectos narrados a partir do campo da marginalidade. Primeiramente, realizo um traçado das vidas e relações estabelecidas nas biografias dos autores, levantando características que influem nas leituras das obras hoje. Dentre as técnicas literárias utilizadas nos romances, examino, no segundo capítulo, o espaço enquanto elemento que caracteriza e articula as sensibilidades dos protagonistas, Silvio Astier e Antônio Balduino respectivamente, em meio ao trânsito e às distintas interações sociais. Tendo em vista que estes são romances de formação, no momento seguinte, investigo os modelos de conduta destas personagens, ressaltando a quantidade heterogênea de referências estéticas e culturais com as quais entram em contato e como reagem do ponto de vista dos afetos para, de fato, constituírem suas aprendizagens transgressivas. Enfatizo, no quarto capítulo, minhas considerações sobre dinâmicas contraditórias ou incômodas nas constituições de Astier e Balduino enquanto sujeitos.

**Palavras-chave:** Literatura comparada. Roberto Arlt. Jorge Amado. Formação. Transgressão.

## RESUMEN

El presente estudio propone una lectura comparada de las novelas *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, publicado en 1926, y *Jubiabá*, de Jorge Amado, publicado en 1935, atendiendo a la construcción de acciones narradas en el campo de la marginalidad. En primer lugar, delinearé las vidas y relaciones establecidas en las biografías de los autores, examinando las características que influyen en las lecturas de las obras en la actualidad. Entre las técnicas literarias utilizadas, examino, en el segundo capítulo, el espacio como elemento que caracteriza y articula las sensibilidades de los protagonistas, Silvio Astier e Antonio Balduino respectivamente, en medio del tránsito y de las distintas interacciones sociales. Teniendo en cuenta que estas son novelas de formación, en el próximo momento, investigo los modelos de conducta de estos personajes, resaltando la heterogénea cantidad de referencias estéticas y culturales que entran en contacto y cómo reaccionan desde el punto de vista de los afectos para, de hecho, constituir su aprendizaje transgresor. Destaco, en el cuarto capítulo, mis consideraciones sobre dinámicas contradictorias o incómodas en las constituciones de Astier y Balduino como sujetos.

**Palabras clave:** Literatura comparada. Roberto Arlt. Jorge Amado. Formación. Transgresión.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Foto 1</b>   Luz de segurança	. . . . .	37
<b>Foto 2</b>   Vermelho luto	. . . . .	51
<b>Foto 3</b>   variações	. . . . .	64
<b>Foto 4</b>   Con hambre	. . . . .	109
<b>Foto 5</b>   Ribeira	. . . . .	132
<b>Foto 6</b>   Travessias Inc.	. . . . .	138
<b>Foto 7</b>   Salto do Baetantã	. . . . .	143

## Sumário

<b>Tempos presentes</b>   Considerações iniciais	. . . . .	12
<b>1 A vida é um romance</b>   Biografemas	. . . . .	34
1.1 <b>Rio vermelho</b>   Jorge Amado	. . . . .	37
1.2 <b>Variaciones en rojo</b>   Roberto Arlt	. . . . .	51
<b>2 Às margens</b>   A construção de paisagens subjetivas e a transgressão de espaços		65
2.1 <b>Canto da cidade</b>   Guias e caminhos	. . . . .	67
2.2 <b>A cidade e a infância</b>   Previsões e contrastes	. . . . .	74
2.3 <b>Cidades, sombras e manchas</b>   Ilusões dos donos da terra	. . . . .	80
2.4 <b>Veredas que se bifurcam</b>   Construindo vias	. . . . .	86
<b>3 Formações transgressivas</b>   Literaturas, modelos e afetos	. . . . .	94
3.1 <b>As letras na rua</b>   Leituras uniformes	. . . . .	96
3.2 <b>El paisaje en las nubes</b>   Traços da imaginação	. . . . .	110
3.3 <b>Chão de meninos</b>   Heróis, delitos e gostos	. . . . .	115
3.4 <b>Império dos sentimentos</b>   Amizades e afetos	. . . . .	127
<b>4 No porto se aprende a sonhar</b>   Sonhos e destinos	. . . . .	132
4.1 <b>Guindastes</b>   O peso da história e a traição	. . . . .	133
<b>A estrada do mar</b>   A título de desenlace	. . . . .	143
<b>Referências bibliográficas</b>	. . . . .	148

## Tempos presentes

Alguien tendrá que oírnos.  
Cuando dejemos de gruñir como avispas en  
enjambre,  
o nos volvamos cola de remolino,  
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra  
como un relámpago de muertos,  
entonces  
tal vez llegue a todos el remedio.  
(*La fórmula secreta*. Juan Rulfo)

Apresento aqui o que motivou a formulação da pesquisa de Mestrado e as considerações múltiplas que geraram cuidados e atenções específicos sobre a minha leitura comparada destes romances de Roberto Arlt e Jorge Amado. Estas considerações são resultantes de disciplinas cursadas, participações em congressos, reuniões de orientação, críticas a artigos submetidos a periódicos, viagens e conversas, entre outras atividades que continuam a exercer presença considerável no desenvolvimento de minha reflexão. Inicio apontando que as contribuições para o estudo da literatura se deram por diversos âmbitos, pois a leitura é interdisciplinar e amplia a percepção pessoal e coletiva, atravessando as mais diversas questões e tecendo, certamente, a minha própria rede de formação.

Em função dessas vivências, muito do que parecia ser fulcral na leitura dos dois romances foi reformulado. A começar pelo título, que antes era “Às margens: transgressões narrativas em *El juguete rabioso* e *Jubiabá*” e passou a ser “Das margens, formações transgressivas em *El juguete rabioso* de Roberto Arlt e *Jubiabá* de Jorge Amado”. Uma dentre tantas perguntas me incomodava sobremaneira: estar *às* margens, seria permanecer nelas? *Das* margens, pareceu uma melhor constatação pois diz sobre as margens, de onde partem os protagonistas, como também um versar sobre as margens, constatando a instauração de entre-lugares e, neles, as possibilidades de transgressão.

Talvez a mudança de título tenha se dado em um movimento similar ao de Arlt, que tinha como título primeiro de seu romance: *De la vida puerca*. No caso dele, os diálogos e orientações de editores lhe fizeram alterar o foco “da” origem do percurso na vida porca, passando para a unidade determinante do “a” vida porca, para fixar, assim, o sentimento-função do personagem-narrador, finalmente compreendido como um “brinquedo

raivoso”. No caso desta dissertação, além da territorialidade, as “margens” mantiveram-se no título como questão vinculada à formação dos protagonistas em suas tentativas de acesso e inserção em vários meios. Altera-se a contração da preposição, como uma transgressão de fronteiras, altera-se o sentido.

O título *Jubiabá*, por mais que tenha se mantido desde os planos iniciais do autor, sempre vem à discussão de seus intérpretes. O personagem Jubiabá, de fato tem importantíssimo papel no enredo, porém o protagonista é Antônio Balduino. A nomeação do romance se dá a partir de um personagem que não está à margem, pois é central no enredo, mas que vem “da” margem, das origens sociais não privilegiadas. Jubiabá, pai de santo, é o mentor das instruções não formais da comunidade e de Balduino, em particular. Nele, sujeito e contexto se fundem e, deslocando a centralidade do próprio personagem principal, mudam-se as margens.

Ainda, da análise das “transgressões narrativas”, que permanecem nos motivos e estilos de Roberto Arlt e Jorge Amado, para focar meu título nas “formações transgressivas”, trago a ênfase nos protagonistas e chamo a inclusão dos autores. Em suas formações transgridem os espaços, as normas e os destinos que se esperavam que seriam os deles, ou para eles.

*Jubiabá* é mostruário de possibilidades ficcionais, no qual se aglomeram, como em tabuleiro desajeitado, dados etnológicos, sociais e históricos, ainda à espera de um narrador mais sereno e menos deslumbrado. O que, cá entre nós, não é de espantar, aliás, visto que estamos diante de um romancista em formação, assim como seu herói Antônio Balduino, todos os dois confiantes na necessidade de transformação do mundo diante de si. (DIMAS, 2008, p. 341).

Este trecho do posfácio da edição de 2008 de *Jubiabá*, escrito por Antônio Dimas, remexe as “possibilidades ficcionais” exibidas com confiança juvenil que, mesmo com desajeito, oferece ao público chances de transformação. O “tabuleiro” de Amado é vendido ao vasto público, que se alimenta com gosto do aglomerado diverso de técnicas e saberes, incorporando-os e pedindo mais. O jovem autor apura os enlaces, corta exageros, se desloca e se forma como seu protagonista.

De volta ao título do romance de Arlt, penso interessante notar que a eleição final não deixa de ser uma adequação a um gosto menos objetivo e direto, a princípio mais aceito no mercado editorial. Arlt também soube se render ao gosto do público. Ainda assim, as traduções de Arlt no Brasil diferem na escolha entre o título primeiro e o que foi aceito pelo

autor. Podemos encontrar edições intituladas como *O brinquedo raivoso* (tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, Iluminuras, 2013) e *A vida porca* (tradução de Davidson de Oliveira Diniz, Relicário, 2014), ambas com paratextos que abordam as dificuldades na tradução de textos de Arlt. No prefácio desta última, elaborado por Eleonora Frenkel, a eleição entre os títulos intensifica as tensões que o texto traz:

os títulos são o mesmo, e sua força provém do oximoro que opõe a potência (a possibilidade de ser) ao fracasso (o não ter sido), o lúdico (o atrativo do jogo) ao conflito (a tensão do enfrentamento). A vida é um jogo infausto no qual o bem e o mal não se cindem ou se escolhem, mas se misturam e nos invadem. (FRENKEL, 2014, p. 10).

Também Arlt aglomera os sentidos desde o(s) título(s)<sup>1</sup>, cuja força provém da contradição que já adianta o conteúdo narrativo. O tabuleiro aqui é a plataforma de jogos sobre a qual ocorrem disputas, confundindo-se truques infantis com sonhos e brincadeiras maliciosas e competitivas. Mas o brinquedo é manipulado e a vida que parece já planejada a cada jogada. Há, afinal, como burlar normas sociais?

Arlt e Amado partem. Translocam-se de seus lugares para exibir os saberes aprendidos. Transmutam as margens da língua, da temática, das suas próprias zonas iniciais. Seus romances de formação não se preocupam com sujeitos modelares, mas com os transgressivos, aqueles que partem das margens ou as transpassam. A comparação de ambos se desenha, então, como modalidade para a leitura da complexidade que são as formações representadas pelas duas obras.

A investigação aqui proposta se dará no âmbito da comparação como recurso analítico que compreende a interdisciplinaridade dos temas. Este tipo de estudo literário deve ser entendido como a exploração do trânsito de temas e formas interculturais, não propriamente nos estudos das fontes, mas das referências hipertextuais comuns às obras analisadas. Assim, busco o jogo de assimilação realizado pelos autores e a transformação crítica de enunciados preexistentes, para a criação de uma rede relacional comum, fazendo necessária atenção não

---

<sup>1</sup>Também o título de seu segundo romance, *Los lanzallamas*, é uma alteração sugerida por outro escritor, Carlos Alberto Leumann, que antes, segundo nota ao fim do próprio romance elaborada pelo autor, se chamava *Los monstruos* (cf. Arlt, 2000, p.599). Este último é o nome que Ludmer prefere em sua análise e, em associação a de Aira (1993), também abrevia o nome do outro romance arltiano como *Los locos*. Assim, “a estética de Arlt é colocada em seu lugar” e, ligada a “lógica do monstro” como “opção formal expressionista”, sem necessidade de precisar o sentido, na qual o imaginário é mais inspiração que explicação (2002, p. 390, nota 1). Transgressão da língua, da temática, do real.

somente para as semelhanças, como também para as diferenças entre as escritas de Arlt e Amado. O movimento desta dissertação revela, desta maneira, a recuperação de uma mesma ingressão temática e suas diferentes modelações (aspectos como: cultura popular, oralidade, educação e religião). Assim, penso eu, as diferenças podem ser assinaladas em profundidade, pois enriquecem o debate polifônico. As próprias temáticas comuns, que decorrem deste momento de leitura detalhada das obras, permitem circunscrever o campo de diálogo com a vasta crítica dedicada a ambas, dentro dos parâmetros suscitados pela literatura comparada.

Segundo Tânia Franco Carvalhal:

a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 2006a, p. 86).

A comparação estimula uma relação, um encontro que demonstra confluências, mas também evidencia as diferenças (entre os textos, entre os autores, entre os países). Assim, a investigação comparatista baseia-se na mobilidade, em perceber que a relação estabelece a observação de pontos distintos, não patentes no estaque de um objeto único, monumentalizado. Há coisas que aparecem melhor na comparação e ela faz perceber que a própria literatura se forma de permanentes processos de retomada, de empréstimos e trocas. O texto como tecido vivo constituído por outros discursos, é ele mesmo uma interpretação de outros textos, de outras artes e do mundo que cercava os autores, e ainda nos cerca. Dão-se a ler diálogos, reescrituras, de um fluxo social e cultural.

No caso da comparação entre *El juguete rabioso* e *Jubiabá* dá-se luz a debates das artes nas décadas de 1920 e 1930. De importância latente, por exemplo, percebem-se em ambos os textos os embates entre a linhagem literária da arte pela arte, associada à vanguarda, e a literatura de corte mais popular, com engajamentos político-ideológicos mais claros. Deste modo, é possível vislumbrar as formações em trânsito dos próprios autores Arlt e Amado, suas distâncias ou seus vínculos com correntes estéticas e políticas coetâneas.

Dentre os correlatos analisados, a relação com o espaço em ambos os romances se destacou pelo uso de instrumentos de base realista, como a nomeação de ruas e localidades de Buenos Aires e Salvador (a “Cidade da Bahia”), com a articulação para dar ênfase aos

sentimentos dos protagonistas, como o vínculo de cores, luzes e sons, seus pesares ou alegrias. A partir deles, os leitores entram em proximidade com os personagens, a partir dos quais se inferem modos de pensar ou pretensões para um futuro que ainda está por vir.

Assim, em *El juguete rabioso*, publicado em 1926, as memórias de juventude de Silvio Astier são narradas em primeira pessoa em quatro capítulos demarcados espacialmente, segundo um trajeto que mostra as tentativas de pertencimento do personagem. No início, o jovem Silvio mora nos arrabaldes portenhos em que muros de barracões contrastam com o céu azul e aberto da zona rural, sonhando em ocupar um grande papel como o dos protagonistas das histórias que lê, enquanto comete delitos com um grupo de garotos sob a chuva e o risco de prisão. Por clamor materno, Silvio muda-se ao centro para trabalhar em uma “casa de compra e venda de livros usados”, sendo ele também manipulado e negociado, mobilizado pelas ruas barulhentas e atordoantes como suas angústias. No ponto médio da narrativa, novamente sob chuva, vê suas expectativas frustradas quando é dispensado de uma escola militar, se autoanalisa no interior de uma dissimulada pensão e percorre o cais aturdido pelos sons dos guindastes e peso das cargas, tentando um suicídio malogrado. No capítulo final, a primavera se anuncia e Astier sente amadurecer seus sentimentos, ponderando as contrariedades de seu emprego, a venda de papel, estando o personagem de volta às periferias portenhas. Enquanto o sol ilumina a penúria, Astier se mostra um tanto submisso ao seu caminho pobre “estremecido de sabrosa violencia”. É na feira rumorosa e colorida que o protagonista recebe a proposta para participar de um golpe, mas na estratégica quadra de bocha, decide delatar o suposto comparsa. Silvio Astier termina suas memórias pretendendo viagens distantes, mas se narra tropeçando em poucos passos.

De maneira similar, acompanhamos em *Jubiabá*, publicado em 1935, o crescimento de Antônio Balduino, de apelido Baldo, órfão negro que tem seus sentimentos caracterizados e modificados pelas andanças na Bahia, em três grandes partes. A abertura do romance dá-se numa luta de boxe no centro de Salvador, focando na vitória espetacular do negro, que apesar das quedas e lacerações, vence um branco e é aclamado nos braços da torcida, com festa que preenche as ruas desse território abundante de comércios e onde se encontra o símbolo máximo católico do município, a Igreja da Sé. A tomada deste espaço público, entre as quedas e a alegria da multidão, caracterizam a força resiliente de Baldo, que é irradiada para o restante do romance. Os capítulos subsequentes retomam a infância de Balduino nas vielas do “morro do Capa-Negro”, onde o menino tira grande prazer na contemplação das luzes e sons

da cidade que se sente abaixo, alça a imaginação com os causos e cantigas na porta dos barracos, e finge-se de jagunço ou besta-fera junto a meninos pelas ruas e becos enlameados, sempre sob o vulto do pai de santo Jubiabá, figura que inspira medo e respeito. Na “casa grande” de um comendador português que o acolhe, Balduino sente o peso do racismo, tornando-se, logo depois, o “imperador da cidade” por dali ter fugido para viver na rua com um bando de moleques. Neste momento, ele passa as noites dormindo no areal, iluminado pelas estrelas e a contemplar “verde mar misterioso”. Ele cresce frequentando sambas, terreiros, bares, e é no ringue de boxe que ganha certa notoriedade, fechando aí o ciclo da primeira cena. Quando deixa de reconhecer as luzes da cidade decide partir em viagem. O ato mediano inicia-se com a ida ao interior, a bordo de um saveiro, a conhecer outras águas. Após uma briga em uma plantação de fumo, Antônio Balduino se envolve em mata fechada e começa a refletir sobre tudo o que já havia passado. A fuga ao interior continua, em itinerância, quando Balduino interpreta vários papéis em companhia de uma matizada trupe circense. Sua volta para a “Cidade da Bahia” ocorre sob as chuvas do inverno. Balduino tenta alegrar-se na confusão de uma feira, mas será nas assembleias lotadas pela gente que trabalha no cais que verá a greve como união que pode diminuir as desigualdades do mundo, fazendo dessa ideia o seu aceno ao mar extenso, o caminho que decide seguir.

\*

A relação inédita entre estas escritas de Arlt e Amado se deu, em um primeiro momento, pelo interesse em analisar a formação de protagonistas a partir de âmbitos marginais (geográficos e sócio-culturais), reconhecendo neles saberes populares que permeiam suas desventuras delitivas ou não. Considerando estas narrativas como o processo de aprendizagem dos personagens principais, têm importância as formulações de redes pelas quais estes se educam (comunitária e informalmente), e das quais podem-se revelar as ideias que aceitam ou questionam, reforçam ou criticam. Deste amálgama de influências procuro analisar como é a construção dos trajetos discursivos pelos quais Silvio Astier e Antônio Balduino associam-se ou dissociam-se no interior das comunidades onde se encontram. Como se pode depreender, esta pesquisa realiza, ela própria, um percurso.

O apresentado nesta dissertação é a abertura de pontos de contato, o estabelecimento de ligações. Os primeiros passos de uma trilha a ser percorrida. O texto desta dissertação está

relacionado com a constituição de um território, onde a formação desses sujeitos pode ser percebida em suas nuances e contradições. A primeira parte, que chamei de “A vida é um romance”, retrata os autores no momento das escritas de *El juguete rabioso* e *Jubiabá* e relaciona a (auto)imagem das biografias com as narrativas, considerando intervenções da crítica. Na sequência, o segundo capítulo, intitulado “Às margens”, versa sobre como os sentimentos das personagens principais são correspondentes com o espaço que frequentam, desenhando arquiteturas carregadas de vontades e interdições. No capítulo seguinte, “Formações transgressivas”, ainda com grande potência do elemento espacial, investigo como os romances inserem a educação de base comunitária na formação dos protagonistas, mesclando um sem número de influências e saberes que digladiam liberdades e hierarquias. No remate, chamado “No porto se aprende a sonhar”, enfatizo as escolhas narrativas para os conflitos destes personagens, expondo, em especial, como minha leitura foi afetada pela decisão do vínculo ou dissociação dos protagonistas com as comunidades que habitam.

O espaço será essencial para marcar o movimento de crescimento, do encontro com os próprios desejos, de retomada da própria trajetória, de reparação ou afastamento daquilo que foi doloroso. Atributo imbricado na construção das referências e suposições, como engrenagem no motor narrativo. O espaço não está dissociado da educação sentimental, da qual a cultura e a comunidade são apenas alguns dos aspectos. Ainda assim, o olhar deve ser o de problematização das postulações, exercício de sensibilidade da percepção dos conceitos de afeto que estão em jogo nas histórias.

Por “formação transgressiva” quero poder dizer sobre os elementos que movem os personagens dos romances estudados a interagirem uns com os outros, a atravessarem cotidianos e lugares, modificando-os e sendo modificados, buscando alternativas para infringir aquilo que lhes é colocado, aceitando ou não as suas sinas. A formação se dá de maneira tortuosa. Sem serem grandes modelos para a nação, sem o brio da moralidade e da civilidade, os protagonistas são formados através da frequência de fracassos, cabendo a eles vislumbrar uma saída em suas periféricas modernidades. A transgressão está já no movimento, na passagem por locais em que esses personagens são malquistos, mas também na fala claudicante baseada em saberes ditos e aprendidos na rua, infringindo símbolos para criar outras sensibilidades e habilidades. Logrando ou não seus desejos, esses personagens desestabilizam e questionam o tempo presente, inventando possibilidades de prestígio. Por fim, os protagonistas de Arlt e Amado se constroem além dos limites da formalidade, da

ordem, da família tradicional, do *status quo* e mesmo da moral e da lei, constituindo, portanto, o que chamo de formações transgressivas.

Sugiro, a releitura dos dados biográficos de Roberto Arlt e Jorge Amado, tendo em vista o público diverso de ambos que nem sempre tomou contato com a literatura colocada em paralelo, ressaltando eventos pessoais e nacionais que possam ter importância na escrita dos romances e na recepção deles hoje. Procurando aproximar as vidas sociais e os contextos político-culturais, faço o levantamento de questões que são pertinentes à leitura dos romances, sem a intenção de esgotá-las. Enunciando encontros e projetos que, além de “estâncias de reconhecimento e legitimação”, revelam o “poder simbólico da literatura” nas suas recepções e articulações (DA SILVA, 2017). Também lembro com isso que os romances são próximos em termos temporais, ressoando interesses e preocupações similares de um tempo.

Além de uma introdução a públicos diversos, acredito que refletir sobre essas vidas à luz dos romances permite a distinção de traços que produzem maior vitalidade e força ao estudo. Formas de escritas da vida que auxiliam a pensar os romances e respectivos autores, tal como um biografema<sup>2</sup>. De maneira semelhante, escrever sobre estas vidas e estes romances, tracejam, já assim, um caminho percorrido por mim em particular, que agora compartilho.

Com a pretensão de não cair em armadilha anacrônica, pode-se pensar que as imagens públicas destes autores vistas por nós hoje foram criadas, moldadas e remoldadas ao longo dos anos, pela crítica, pelo público, por outras produções dos autores e suas adaptações, afinal, pelo próprio tempo. E, ainda assim, isso não destituiu o interesse pelas obras ou o exaurimento de suas questões, ao contrário, complexificou e engrandeceu cada uma delas. Recapitulamos memórias de Jorge Amado e Roberto Arlt e enxergamos ensinamentos; lemos as histórias sobre meninos marginalizados aprendendo com os ditames de sua época e algo parece se repetir. Ressoam feridas nacionais e desencantos, ressoam políticas públicas e afetos.

\*

---

<sup>2</sup>Agradeço a Profa. Dra. Márcia Rios da Silva pelo regalo deste termo de Barthes, que compreende tão bem a escrita sobre a vida social de Roberto Arlt e Jorge Amado, como desta pesquisa de maneira geral.

Os romances de Jorge Amado publicados a partir do fim da década de 1950 trazem a exaltação de costumes vivazes e criativos, em um arranjo da mestiçagem como modo ativo de contestação. Nos escritos de juventude esta discussão se inicia em um princípio que concorre com o intento de participação política, sendo *Jubiabá* um livro deste período. A cultura como foco da disputa de ideologias, como campo de libertação das mazelas do país.

Hoje, de um modo geral, reconhece-se o uso da temática de cunho popular na obra de Amado. Esta, contudo, terá alcances variados ao longo do tempo. Entendida como escolha de um escritor de mercado, *best-seller* sem precedente na literatura brasileira, muitas vezes vista como baixa, sem requinte ou esforço literário, apenas produto para consumo. Por outro lado, esse “anseio pelo povo” o liga ao popular como tradição comum, por trazer a cultura não erudita, a oralidade sem rebuscamento esnobe de gabinete, realista, sim, e de narração prazerosa.

Aponto também para seu sucesso comercial, seja nos livros ou em adaptações em outras mídias. Os romances de Jorge Amado foram traduzidos para mais de 40 idiomas, adaptados em minisséries, rádio e telenovelas, teatros, revistas em quadrinhos, e homenageados em sambas-enredo (ROSCILLI, 2012). Porém, o tratamento da crítica em relação a Amado não é ponto pacífico, tanto na abordagem de certa exotização da “brasilidade” mestiça, quanto no ponto de vista de seus méritos literários. É alvo de polêmicas mesmo em sua obra posterior, vide a pesquisa de Ivya Alves (2001 e 2006), de Márcia Rios da Silva (2006, 2006a e 2015) ou de Patrícia Gomes Germano (2014). As nuances dessa popularidade também são apontadas por Ana Maria Machado (2014).

Destaco, ainda, o evento “Webnário Estudos Amadianos” com coordenação de Gildeci Leite que ocorreu pela primeira vez em 2020 e já se ampliou no ano seguinte, com quase um mês de programação composta por especialistas da obra amadiana dos mais diversos pontos e perspectivas. Sobre o impacto das “perspectivas interculturais” de Amado no exterior ainda hoje, destaco o dossiê da Revista *Amerika*, *Le Brésil de Jorge Amado: perspectives interculturelles* (OLIVIERI-GODET & PONCE, 2014).

É preciso enxergar a qualidade de sua produção literária, também circunscrita em uma perspectiva emancipatória, na tentativa de se posicionar contra um romance que conservasse elementos burgueses e se caracterizasse por “procurar o povo”<sup>3</sup>. Assim, por vezes lido como

---

<sup>3</sup>Nunca houve de parte destes escritores uma tentativa honesta de fixar em romances a vida, o pitoresco, a estranha humanidade da Bahia. (...) Isso sempre escapou aos poucos romancistas que quiseram fazer ficção tomando o meu Estado como cenário e o seu povo como personagem. Se puseram diante desta fértil e estranha

“romance proletário” pela crítica e até mesmo proposto pelo próprio Jorge Amado, na famosa nota inicial de *Cacau*, publicado em 1934. Sem querer tentar definir ou perceber qual experiência proletária estaria inscrita aí (se esta classificação é suficiente e se sua escrita enquadra-se nela), acredito que sejam inegáveis as conexões com o pensamento comunista, como aponto nesta apresentação. No entanto, para mim esta definição fixante centra a atenção na temática revolucionária ou apenas na crítica à situação degradante vivida por uma parcela da população, o que poderia estancar a leitura nestes elementos e acabar por desvincular ou minorar o fazer artístico do autor.

Ressalto que, apesar do forte aparato político, que muitas vezes faz com que os romances sejam utilizados como produtos etnográficos e documentos históricos, ater-se à narrativa como elaboração ficcional reforça a projeção da partilha. O real é ficcionalizado para ser pensado. A escrita de Jorge Amado não se detém na instrumentalização para o engajamento político. De outra maneira, faz da arte a possibilidade de enxergar contradições dos discursos e projetar uma ampliação de perspectivas, impulsiona sentimentos comunitários. A relação de sua arte e política não é outra que solidarizar-se com o lugar do outro.

Enfatizo também a problemática da alteridade racial, com leitura atenta à possíveis reproduções de violências estruturais, como estereótipos, que reenquadram procedimentos racistas mesmo no discurso entusiasta de políticas igualitárias. Com isso, não postulo como desprezível o recorte racial na escrita de Jorge Amado, mas considero que seja honesto e urgente, admitindo a distância histórica, não exaltar o que hoje podem ser considerados erros e constrangimentos contidos em sua obra. A ultrassexualização de corpos negros (ainda mais quando trata de mulheres) e a caracterização de costumes e modos de vida com tons exóticos, ou seja, produtos de fascínio e ao mesmo tempo de ameaça, são exemplos de um perigoso recurso que, muitas vezes, ao contrário de derrubar preconceitos, podem reforçar estigmas que não alteram a relação violenta de um imaginário cuja referência é pejorativa a toda uma série

---

humanidade numa atitude da mais absoluta incompreensão. Eles traziam no bolso um tipo estandardizado de heróis de romance (ou um moço elegante e fino de maneiras, ou um herói sertanejo analfabeto e oratório) e nunca quiseram se aproximar realmente do povo, nunca souberam dos seus costumes a não ser através de vagas informações. Nada há tão diversos que as figuras baianas dos romances que se têm escrito sobre o meu Estado e a verdadeira humanidade da Bahia. Para fazer estes meus romances (que podem ter todos os defeitos mas que têm uma qualidade: a absoluta honestidade do autor) eu fui procurar o povo, fui viver com ele, desde a minha infância nas fazendas de cacau, a minha adolescência nos cafés da capital, as minhas viagens através de todo o Estado, cortando-o nas mais diversas conduções, ouvindo e vendo a mais bela e estranha das humanidades do Brasil.” (AMADO, 1937, p.11-12).

de saberes e tradições, que as coage e silencia. A discussão sobre o racismo na representação estética continua atual e pujante<sup>4</sup>.

\*

A escrita de Arlt também é fruto de polêmica. Retomo a noção da “má escrita” arltiana não como mau atributo, mas como estruturação afirmativa da linguagem visando um novo trânsito de significados, muitas vezes associado ao vulgar. Assim também rejeito qualquer afirmação sobre a “incultura” ou “debilitada capacidade interpretativa” de Roberto Arlt, que seria derivada da baixa escolaridade ou do aprendizado a partir de “más traduções” de edições populares<sup>5</sup>. Para exemplificar a amplitude de leitura de Arlt<sup>6</sup>, além de nomes como John Dos Passos, Alfred Döblin, Máximo Gorki, entre outros mencionados em suas crônicas, elenco apenas algumas menções encontradas em *El juguete rabioso*: Charles Baudelaire, Fiodor Dostoiévski, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche e Pío Baroja. Pode-se mencionar também aquelas que aparecem por referências indiretas, como Eurípedes, Gabrielle D’Annunzio, Victor Hugo e Hesíodo, além, claro, de teóricos da física e da química, e da música. O que se vê, portanto, na obra de Arlt, desde *El juguete rabioso*, é um extenso diálogo literário-cultural e uma produção textual em editoras e revistas da mais diversa gama.

Apesar do apreço de seus leitores, bastante nutrido pela coluna periódica do jornal *El Mundo*, a crítica literária de seu tempo o mantinha sob estigmas tanto da falta de erudição quanto da falta de engajamento político. Esta concepção começará a modificar-se somente

---

<sup>4</sup>De modo incisivo, Lélia Gonzalez contribuía com a discussão nos anos oitenta: “Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente pra festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurséira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa prá gente da gente?” (1983, p. 223). Junto à Cordeiro (2017) e Rossi (2004 e 2013), adiciono a indicação do trabalho de Aline Santos de Brito Nascimento (2019) e de Eduardo de Assis Duarte (1996), pesquisador que também contribui com a compilação e divulgação de uma “literatura afro-brasileira” (2010) organizando os volumes intitulados *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, lançados pela Editora UFMG a partir de 2011. Ainda, aponto artigos recentes cuja investigação perpassa a questão racial em *Jubiabá*, como de Laura Montinho (2004), de Sandra Sacramento (2009), de Geferson Santana (2019) ou de Derneval Andrade Ferreira e Adelino Pereira dos Santos (2019).

<sup>5</sup>Os múltiplos usos da literatura que resultam na potência da escrita de Arlt são melhor sintetizados por Gelado: “(...) a narrativa arltiana afirma ‘a potencialidade produtiva da transgressão’ do cânon, a partir de uma formação feita em diversas práticas discursivas, cujas produções funcionam como materiais em sua obra: do folheto francês e o realismo russo e francês, nas edições baratas das traduções, ao jornalismo e à novela sentimental.” (2006, p. 224).

<sup>6</sup>Vide Gnutzmann e a “amplitud de sus conocimientos literarios” na seção com título que carrega certa ironia de aguafuerte “Arlt ¿Semianalfabeto?” (2011, p. 25-29), ou Rose Corral ao destacar o ato reflexivo sobre diversos temas, e a ponderação que Arlt faz sobre o próprio contexto literário (2009a).

alguns anos após sua morte. No início dos anos 1950, Raúl Larra publica apaixonada biografia entrecruzando a vida particular de Roberto Arlt com acontecimentos determinantes na política e cultura, defendendo o aspecto revolucionário presente em seus escritos<sup>7</sup>. Pouco tempo depois, com direção dos irmãos Ismael e David Viñas, sai um número da revista *Contorno* inteiramente dedicado à literatura de Arlt, re-problematizando sua relação histórico-sociológica. Pensador também ligado a esta revista, Oscar Masotta aponta traços psicanalíticos e existencialistas, sem deixar de enxergar a estética arltiana como política, ainda que não possa ser otimista quanto à luta de classes como alguns críticos da esquerda gostariam:

Y no es porque estética y política sigan caminos diferentes, sino más bien porque en el seno de la obra literaria lo político se transforma, cambia sus leyes propias por las leyes internas de la obra y porque para hablar de política cuando se habla de literatura es necesario, para decirlo así, poner entre paréntesis todo lo que se sabe de política para dejar que la obra se hable por sí misma. (...)

Se puede reprochar a Arlt que no haya sabido embarcar a sus personajes en el optimismo de la lucha de clases, que cuando se refería al futuro, éste fuese del escritor y no el de la clase, se lo puede entonces tomar al pie de la letra y juzgarlo por lo que no decía más que por lo que decía. (...) La obra de Arlt entonces es el estertor de una época donde lo que se sabe de la vida se mezcla a la vida, donde el conocimiento no se separa de la existencia, donde la confusión y el equívoco comienzan a tener un valor de verdad. (MASOTTA, 1998, p. 12-14).

Por complexificarem ainda mais as relações criadas por Arlt, estas publicações serão cruciais para a ampliação do debate sobre sua obra. A confusão daquilo que se conhece, o equívoco mostrado como verdade, são marcas trazidas por Arlt e tão discutidas hoje, seja na literatura ou na política. Sem emoldurar posto canônico, os ensaios e narrativas de Ricardo Piglia alçam às alturas sua figura, “Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. (...)

---

<sup>7</sup>Ainda de patente socialismo e admiração de discípulo, Raúl Larra trará nova leitura da obra de Arlt, o alinhando a uma parcela da literatura latino-americana, que, entre outros citados, está inserido Jorge Amado. No entanto Larra quer enfatizar a centralização da cidade arltiana, dizendo que esta se distingue do tom ainda rural vigente: “(...) surge Arlt como novelista de ciudad, reflejando sus suburbios, sus tipos cosmopolitas y su lenguaje salpicado de dialectos a uno de los sectores más humildes de la pequeña burguesía, con todos los síntomas de una aguda proletarización. (...) La literatura hispanoamericana se asienta hasta entonces en el campo. (...) Es el tono que predomina en la gran literatura brasileña, en los nuevos novelistas: Amado, Ramos Lins do Rego, etc. Y dicho sea de paso, un tema virginal con un paisaje pristino que muchas veces aplasta al hombre protagonista.” (1992, p. 43-44). Sem mencionar que livros tem em mente, Larra generaliza a ambientação destes autores, mas ainda demonstra a importância espacial em suas obras. Ainda, em sua editora denominada “Futuro”, Larra reedita os romances de Arlt e publica algumas traduções de Jorge Amado em solo argentino, *Jubiabá* no ano de 1955.

sigue sobre la ciudad.” (PIGLIA, 1997, p. 8), e influenciarão na leitura atual pela abordagem que vincula escritura e poder, chamando atenção ao estilo de “difícil neutralização”<sup>8</sup> de Arlt e sua posição na literatura argentina, lado a lado à Borges<sup>9</sup>.

Hoje é recorrente a opinião de que Arlt é um dos grandes nomes da literatura argentina, muitas vezes recuperando a leitura de Piglia<sup>10</sup>. Interessante a realização de pesquisas sobre a relação de Arlt com o público<sup>11</sup> e sua recepção crítica. Isto pode ser visto no trabalho de Frenkel e Costa (2007), que também denota o interesse em terras brasileiras por meio do crescente número de publicações acadêmicas e traduções. “Seus primeiros romances (...) tipificam sua tendência rebelde e marginal, na contracorrente da primazia estética defendida por alguns escritores coetâneos, e provocam a ‘academia de fósseis’, como bradava o próprio Arlt (...)” (2007, p. 34), o que pode ter prejudicado o reconhecimento imediato da qualidade literária de Arlt. Neste mesmo artigo, relaciona-se o demorado, mas crescente, interesse pela obra arltiana e é relatada a historicidade da publicação de suas traduções, sendo que no “Brasil, a primeira tradução foi a do romance *Los siete locos*, em 1982, por Janer Cristaldo (*Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves) (...)” (2007, p. 35). Maria Paula Gurgel Ribeiro retoma a publicação de traduções de Arlt em solo brasileiro no início de 2000, realizando a primeira tradução de *El juguete rabioso* em 2013 (*O brinquedo raivoso*. São Paulo: Iluminuras – que ganha reedição no ano de 2020<sup>12</sup>). A tese de Lívia Carpentieri, em especial a primeira parte, também se debruça sobre a crítica da obra de Arlt (2021).

Sobre a recepção das obras arltianas, o estudioso Omar Borré, além de compilador e biógrafo de Arlt, foi premiado nos anos 1990 por ensaio que traça um panorama até aquele

---

<sup>8</sup>“Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a para al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista. Se opone frontalmente a la norma pequeñoburguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura” (PIGLIA, 2001, p.12). Estes aspectos de seu estilo também tornam a tradução um exercício de transgressão linguística: “Aquele que traduz Roberto Arlt está, também, condenado a escrever mal. (...) há que se resolver como não normatizar a linguagem, como escrever na língua para a qual se traduz criando nela os instigantes estranhamentos que a incorreção provocara na língua de partida.” (FRENKEL, 2014, p. 8).

<sup>9</sup>Sorrentino trata da questão em “Borges e Arlt: paralelas que se tocam”(2005). Ludmer dispõe em par Borges e Arlt na seção sobre os “delitos da verdade”. Nesta análise, comenta a diferença destas literaturas “geradoras de enigmas”: “(...) em Borges, permanecem os enigmas para o leitor; em Arlt, para os personagens e narradores; é possível que esse abismo seja o que os separa.” (2013, p. 284).

<sup>10</sup>Conferir o artigo de Ieda Magri, “Piglia e a igreja de Arlt”, para análise da construção e disseminação dessa leitura (2020).

<sup>11</sup>Masotta aponta ter sido preponderante a relação de Arlt com o público para a mudança de gênero narrativo, dos romances, que deixa de escrever em 1932, aos contos e peças até o fim da vida (1998, p. 22).

<sup>12</sup>Em 2020 também são reeditados os romances *Os sete loucos* e *Os lança-chamas* pela Iluminuras com tradução de Gurgel Ribeiro. O até então inédito em português *Amor brujo* está em processo de tradução pela mesma tradutora e editora.

momento (vide BORRÉ, 1996). Ainda, Jordan analisa a abrangência dos movimentos que proporcionaram seu estudo para além da Argentina (2007).

Para uma rápida exposição da amplitude de pesquisas acadêmicas que tratam da temática no Brasil, recorri a plataforma de buscas ao banco de dados da CAPES (<https://catalogodeteses.capes.gov.br>), conferindo a recorrência de Roberto Arlt e Jorge Amado, bem como dos romances *El juguete rabioso* e *Jubiabá*. Em 14 de outubro de 2021:

- O termo “El juguete rabioso” encontra quatro ocorrências (duas Dissertações de Mestrado e duas Teses de Doutorado), todas elas associadas à Literatura e seus estudos, sendo apenas uma debruçada especificamente sobre o romance e duas delas pesquisas comparativas com a escrita de Lima Barreto. Ao buscar o título traduzido como “O brinquedo raivoso”, soma-se uma Tese de Doutorado, que, entretanto, volta-se mais às crônicas arltianas do que a este primeiro romance;

- A pesquisa pelo termo “Jubiabá” resultou-se mais farta, com 33 resultados (23 do Mestrado e 10 de Doutorado). Ainda que boa parte destes sejam na área de Literatura, os resultados mostram pesquisas em áreas como História e Geografia, bem como nos diálogos da obra amadiana com outras artes (Cênicas, Visuais, Multimeios) e abrangem Programas de Pós-Graduação voltados a Crítica Cultural, Diversidade Cultural, Comunicação e, ainda, Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional. A obra é comparada com a de José Luandino Vieira, as do movimento neorrealista português, as fotografias de Pierre Verger e a adaptação de Nelson Pereira dos Santos;

- Buscando por “Roberto Arlt” resultam 37 trabalhos acadêmicos brasileiros (26 Dissertações e 11 Teses), dos quais a maioria vinculada a departamentos de Letras (em geral Neolatinas ou Espanholas), alguns estudos sobre Tradução e dois trabalhos da História. Fica patente o interesse pelas crônicas, sejam as escritas em solo portenho ou não. Além da comparação com Lima Barreto, surgem aquelas com Dostoiévski, Mário de Andrade e João do Rio, e a ligação direta com pesquisas a respeito de Ricardo Piglia.

- Já o termo “Jorge Amado” traz uma particularidade, pois a pesquisa simples no banco de dados inclui nomes de Faculdades, Bibliotecas ou outras repartições acadêmicas que levam o nome do autor, com 936 entradas. Com o filtro relacionando apenas o conteúdo de Teses e Dissertações encontra-se o número de 297 resultados. Os temas são enquadrados nas áreas das Letras, mas também tratados nas Ciências Sociais, História, Geografia e até Turismo ou Direito. São relações entre as próprias obras e personagens de Jorge Amado, as adaptações a

diversas mídias e artes, a recepção no Brasil e no exterior. Há comparações diretas com as escritas de Pepetela, Manoel Lopes, Émile Zola. Pedro Wayne, Alejo Carpentier, Soeiro Pereira Gomes, Aluísio Azevedo, Rachel de Queiroz, José Luandino Vieira, Castro Soromenho, Clarice Lispector, Rómulo Gallegos, Mia Couto, Ferreira de Castro, Graciliano Ramos, Milton Hatoum, Alves Redol, Charles Dickens, José de Alencar, Boaventura Cardoso, Gabriel García Márquez, Mark Twain, Mayra Montero, José Saramago, Conceição Evaristo, Vicente Ballester, Érico Veríssimo, Paulina Chiziane e Lima Barreto.

Como esperado, a trajetória de pesquisas acerca de Amado é ampla como sua vida. São discutidos temas como engajamento político, religião (o candomblé com destaque, mas também as relações com o judaísmo), desigualdade, infância, representação espacial e sexualidade. Constante também é a aproximação com o cinema, o samba e a capoeira. Ainda que haja concentração em universidades baianas, há pesquisas em todas as regiões do Brasil. Particularmente não esperava encontrar as várias análises críticas de traduções, algo que ocorre também no caso das obras de Arlt. Sobre este, as leituras são preponderantemente pelas crônicas (menos de um quarto abordam especificamente os romances) e abordam o espaço urbano, viagens, cinema, tango, teatro, falsificação, criminalidade e marginalidade. O que chama a atenção das pesquisas sobre este autor argentino é que têm sede apenas em universidades das regiões Sul e Sudeste do Brasil (fogem a esta regra apenas uma em Brasília e uma tradução comentada na Federal do Ceará, com depósito em 2018). Não houve menção conjunta de Roberto Arlt e Jorge Amado no objeto de qualquer trabalho.

\*

Para uma apresentação de como as obras repercutiram e repercutem até hoje, elenco algumas releituras não acadêmicas de *El juguete rabioso* e *Jubiabá*. São potências, derivações, sonhos proporcionados pela leitura dos romances. Os romances tornam-se outros após filmes, peças e traduções que ampliam a via de entendimentos que temos deles, mostrando também que lições de Astier e Balduino foram carregadas nestas visões futuras.

Listo estes encontros, prevendo a “ultrapassagem de limites e margens” e reconhecendo a literatura e a cultura como “lugares de relação”, como Tania Carvalhal exprime:

Vivemos em trânsito, entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de

nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular.

Nesse contexto, outros termos como *encontros* e *contatos* são também, como sabemos, definidores da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens. Por isso é possível dizer que a literatura comparada se interessa sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação. (2006, p. 71).

As capas das primeiras edições de *El juguete rabioso* e *Jubiabá*, acesso e contato inicial com os livros, podem oferecer chaves de interpretação prévias. A primeira edição de ambos, assim, revelaria impressões e articulações imediatas dos artistas que tiveram contato com os romances antes mesmo deles virem a público. Ou seja, talvez sem uma carga que a recepção crítica e do público leitor poderia inculcar em suas adaptações gráficas das narrativas.

Na capa da primeira edição de *Jubiabá*, realizada pelo artista Santa Rosa, uma margem protege o retângulo marrom claro no qual consta, na parte superior, o nome do autor, escrito em itálico, seguido do título em caixa alta, com fonte maior e bastante destacada. Após a classificação “romance”, a gravura em preto e branco exhibe um homem. Sentado em um caixote, ele tem os traços graves, com um olhar onde os olhos não são revelados, mas estão íntegros na mirada distante. Sua boca está entreaberta, deixando-se supor que é uma expressão de cansaço ou de momento prévio à fala. Os braços e as mãos juntas só não são tão grandes quanto os pés descalços, que se firmam na base da figura. É de se esperar que este seja Antônio Balduino. À sua esquerda, uma ladeira de pedras com algumas edificações, duas torres, um farolete e uma porta aberta. A cidade representada sinteticamente se derrama aos pés do protagonista. Do outro lado, o mar, onde navega um saveiro cuja proa aponta para o retratado. A imagem é sólida, sóbria. Não tem as cores dramáticas da futura capa de Clóvis Graciano, ou a animação das finas linhas de Carybé. Traz um personagem já maduro, sério, como a relatar o que se passou com ele.

Acredito que haja uma retomada desta imagem na edição mais recente de *Jubiabá* (2008), ainda que com uma disposição mais suave. Na capa desta há um retrato espelhado de um homem negro com chapéu e cigarro aceso. Seu olhar tampouco é visto por inteiro, mas nota-se algo impetuoso e firme. A inversão proporcionada pelo espelhamento da imagem registrada por Marcel Gautherot dinamiza a representação, deixando ver vários ângulos daquela pessoa divididos pelo nome de Jorge Amado, que ocupa toda a linha central. É uma

capa mais solar, tanto pela cor laranja e amarela do fundo e das letras, como pelo brilho percebido na pele exposta.

A capa da primeira edição de *El juguete rabioso* carrega algo premente. O título aparece no topo em fonte angulosa com letras vermelhas e bordas negras, a palavra “rabioso” se envolve em triângulos, que incidem em várias direções segundo uma composição tétrica. Também há a indicação do gênero literário, com a fonte mais fina, porém ainda com bastante retidão. Não há créditos de autoria para a gravura que consta na região central da capa, com fundo escuro e na qual uma lamparina no canto direito de quem vê esfumaça as laterais com tracejado, mas ainda ilumina de vermelho um rosto longitudinal e sulcado. A boca se abre como se gritasse e faz com que a testa fique franzida. A pouca luz ainda dá a ver as mãos que agarram a cabeça lateralmente com seus longos dedos. Abaixo desta figura, o título da coleção de novos autores da editora Latina está estampada em vermelho, contendo ainda o ano da publicação em números romanos, o que talvez dê um tom solene para a edição. Por último, com uma fonte mais achatada, mas semelhante à do título, o nome do autor aparece separado em duas linhas. Sobressai a figuração da angústia e a mescla com um estilo gráfico que poderíamos chamar de industrial.

Esta primeira representação do romance de Arlt<sup>13</sup> repercute em algumas outras edições, mas é comum encontrar imagens de crianças em expressões furtivas, o retrato do autor em colagens com diferentes estilos ou algumas armas, frequentemente revólveres. Nas edições brasileiras, percebe-se uma abordagem não tão violenta. Na capa da *Iluminuras*, a cargo de Eder Cardoso, o fundo verde claro contrasta com o azul em dois tons das letras do título e do nome do autor, de cujas quatro letras do sobrenome irradia uma pintura de Xul Solar. Enquanto a *Relicário* optou por recorte menor, com o nome de Roberto Arlt em caixa alta e fonte similar à de máquinas de escrever alinhado à direita. A composição escura ressalta o título em amarelo manuscrito. Uma figura geométrica em branco estende-se da capa à contracapa e remete, junto com as orelhas do livro, às partes de um bandoneon, instrumento comum no tango, referido no comentário posfaciado de Davidson Diniz.

O tango aparece em algumas cenas de *El juguete rabioso*, como cantarolado por Rengo ou na espera do café na véspera da invasão à escola, onde uma banda solta o bramido de um “tango carcelario”. A música tocada no momento em que os meninos se preparam para a ação

---

<sup>13</sup>Ainda que o tenha conhecido posteriormente, quando trabalha no jornal *El Mundo*, Luis Bello acompanhará Roberto Arlt ao longo de anos de *aguafuertes*, sendo referência imagética de sua escrita (ver artigo de Cimadevilla “Luis Bello, el ilustrador de Roberto Arlt”, 2020).

criminosa é “*Kiss-me*”, provável referência à composição de Francisco J. Lomuto, e primeiro momento em que Silvio comenta com pesar sua separação amorosa de uma moça chamada Eleonora<sup>14</sup> (ARLT, 2011, p. 106-108). O tango<sup>15</sup> e seus temas melancólicos e marginais, e o uso recorrente de gírias e palavras do lunfardo, é por vezes resgatado pela crítica para a comparação com a escrita de Arlt, como é o caso de Gnutzmann (2000) e Péres Chaves (2004). No entanto, gostaria, noutra direção, de resgatar composições e grupos musicais que estabeleceram vínculos com os personagens ou com a trama do primeiro romance de Arlt. “El juguete rabioso” é tomado como título de um trio mexicano de rock iniciado nos fins dos anos 1980, de uma banda punk, também mexicana, nos anos 1990, de uma compilação com seis bandas do selo punk peruano “Crime y castigo”, e de um tango da banda La Chicana do álbum de 2003. O protagonista Silvio Astier dá nome a um grupo recente de música eletrônica, que diz entoar “velhos e novos sons do Rio da Prata”<sup>16</sup>. Por essas canções descobre-se uma leitura do romance e do personagem principal como símbolo de rebeldia e inconformismo, com variadas modulações da melancolia e de nostalgia juvenil.

O tango também aparece em *Jubiabá* como música que remete à melancolia. “Agora é um tango que a orquestra toca. Fala em amor, em abandono, em suicídio.” (AMADO, 1981, p. 271). Outros momentos trazem músicas mais solenes, como o realejo tocado à beira-mar. Por outro lado, os batuques ritualísticos mesclam o sentimento do espiritual com a resistência política. Nas primeiras apresentações com o circo, Balduíno vê a banda e admira-se: “Banda bonita. Estão bem-vestidos como o diabo!”, sua admiração é tanta, que por instantes quer trocar de função, “Aquele que vai ali de costas é o maestro. Antônio Balduíno bem que trocava o seu lugar de lutador pelo do homem magro que vai de costas dirigindo a Euterpe 7 de Setembro.” (AMADO, 1981, p. 215). Já na Cidade da Bahia, ele vai ao “criouléu” em que o pai de santo Jubiabá fora “presidente honorário” e onde toca o “Jazz dos 7 Canários”, repetindo o desejo de reger aquele movimento, “Toda vez que Antônio Balduíno via o Jazz dos 7 Canários pensava em ser maestro de uma banda de música ou de um jazz” (AMADO, 1981, p. 253). Estas formações, entretanto, não lhe vêm ao encontro, mas ele rege outras

---

<sup>14</sup>Eleonora não aparecerá no romance senão nestes momentos de lamento de Silvio Astier pela separação, preponderantemente no primeiro capítulo.

<sup>15</sup>Recordo, ainda, da relação pessoal de Roberto Arlt com os irmãos Armando e Enrique Santos Discépolo, que criam sainetes e peças teatrais, além de tangos, como o famoso *Cambalache*.

<sup>16</sup><<https://silvioastier.bandcamp.com/>> acesso em 25/10/2021.

bandas. Será o samba o ritmo que mais o acompanha, sendo tocado nos bares e rádios. Alguns deles, inclusive, compostos pelo próprio protagonista.

Dessa profusão sonora provocada pelo romance amadiano, a crítica aponta articulações com a música popular, como é o caso do trabalho de Charles A. Perrone (2001). As músicas interpretadas por Gerônimo Santana, Gilberto Gil e Martinho da Vila, todas com o mesmo título *Jubiabá*, variam na melodia e na letra, mas corroboram na energia festiva, que soma a alegria e a luta por justiça social, além de referências ao enredo do romance<sup>17</sup>. Volta-se com mais ênfase sobre elementos da cultura afro-brasileira a composição de Abigail Moura interpretado pelas Vozes de Bronze no álbum “Populário”, de 1974. No exterior, a saxofonista inglesa Barbara Thompson também dá o nome de “Jubiabá” a seu disco de jazz no ano de 1978.

Na rádio também se ouve o romance *Jubiabá* de outra maneira. Há a encenação do capítulo “Macumba” na Rádio Tupi em 1939 (TÁTI, 1961, p. 104) e em 1946 uma nova adaptação na Rádio São Paulo (Castello, 2008, p. 17). Apesar de sua admiração pelo rádio e da tentativa de Roberto Arlt fazer um programa radialista (SAÍTTA, 2000, p. 94) não houve nenhuma adaptação de seu primeiro romance a esta mídia.

Algo similar acontece com os palcos do teatro. Arlt escreve peças e frequenta o meio teatral em parte de sua vida, porém *El juguete rabioso* apenas ganha leitura dramática em 2008, sob a direção de Alfredo Martín com o título *La vida puerca*. No caso de Amado, já em 1939 Roberto Alvim Correa encena sua leitura do romance baiano com o título de *Baldo, o negro*.

Cabe destacar como o cinema era visto ainda como uma grande novidade<sup>18</sup> nas primeiras décadas do século XX, a tornar-se a arte moderna por excelência<sup>19</sup>. Mesmo em seus

---

<sup>17</sup>Ao pensar as articulações do romance amadiano com a música não se pode deixar de considerar a amizade de longos anos de Jorge Amado com Dorival Caymmi. Do enredo de pescadores de *Mar Morto*, título seguinte a *Jubiabá*, o músico baiano amplia versos e cria a canção *É doce morrer no mar*. Ato que se repetirá diversas vezes, p.ex em *Canção da Partida* e *Modinha para Gabriela*. O compositor também torna-se personagem em algumas narrativas de Amado e é o autor do *Cancioneiro da Bahia*, livro que conta histórias de canções populares e as registra em partitura (lançado em 1947 pela Martins, com prefácio de Amado e ilustrações de Clóvis Graciano).

<sup>18</sup>As primeiras salas de cinema mudo surgiram já no começo de 1900. No ano de 1927, há a primeira apresentação de um longa-metragem comercial com a sincronia de imagem e áudio, *Jazz singer*, dirigido por Alan Crosland. Na Argentina, também um o ritmo popular é tema do primeiro longa sonoro com a estreia de Libertad Lamarque em *Tango*, de 1933. No Brasil, o que será considerado o primeiro filme sonoro será *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros, em 1929. Naqueles anos, Hollywood começava a estruturar a indústria que terá seu auge algumas décadas depois.

<sup>19</sup>Outra provável menção para refletir o cinema e a modernidade, o grande sucesso de Charlie Chaplin, *Tempos Modernos*, sairá em 1936 trazendo o tragicômico vagabundo imerso na lógica fordista, e me faz pensar como os

primeiros passos mostra seu impacto e alcance ao ser citado tanto nos romances aqui analisados e sendo referência na formação cultural dos protagonistas. Silvio e seu bando cogitam entrar no Cine Electra para roubos e Lucio tem um cartaz da atriz Lyda Borelli<sup>20</sup> em seu quarto (ARLT, 2011, p. 121). Em *Jubiabá* há a citação dos atores Eddie Polo e Elmo Lincoln (AMADO, 1981, p. 22), e menções sobre as sessões no Cine Olympia, inaugurado, em 1915, na Baixa dos Sapateiros.

Após fracassarem as tratativas com Leopoldo Torre Nilsson e Beatriz Guido (que haviam realizado a versão cinematográfica de *Los siete locos* em 1973), *El juguete rabioso* vira filme com as lentes de José María Paolantonio e roteiro assinado por Mirta Arlt, em 1984. O papel de Silvio Astier é interpretado por um jovem Pablo Cedrón<sup>21</sup>, que Ludmer comenta ter sido escolhido pela “presumível semelhança” com Arlt (2002, p. 360), e é mostrado escrevendo repetidas vezes, inclusive, declarando “soy escritor”. Esta adaptação também abre outras possibilidades, com a sequência temporal distinta do romance, apresentando memórias de castigos paternos para dramatizar a infância de Silvio e a relação amorosa com Eleonora com mais atenção. Javier Torre, filho de Leopoldo Torre Nilsson, consegue o que o pai tentara sem sucesso e concebe uma nova versão desse romance em 1998, com uma leitura mais pareada, como a estruturação em quatro capítulos divididos com os mesmos nomes da narrativa literária.

A relação da escrita de Arlt e o cinema é trabalhada por Gnutzmann (2002 e 2003), Corral (2009) e apontada por Saítta, que destaca: “ir al cine es como viajar, porque al viajar se asiste una película cinematográfica” (2013, p. 234-235).

As adaptações da obra de Jorge Amado são bastante difundidas, com sucesso de público em longas-metragens, com destaque para *Dona flor e seus dois maridos*, de 1976, e *Gabriela*, de 1983, e em diversas minisséries e novelas para TV. Algumas tramas das adaptações televisivas mesclam as narrativas e ressoam algo de *Jubiabá*, mas é o filme de Nelson Pereira

---

vagabundos das literaturas apontadas nesta dissertação vivenciam desta lógica de maneira menos industrial do que a apresentada na metrópole europeia, quando muito trabalhando em pequenos comércios locais, avizinados de portos para exportação, ou em plantações monoculturais. Frenkel faz a relação com o Carlitos lembrando das *aguafuertes* “Final de ‘Luces de la ciudad’” e “Apotheosis de Charlie Chaplin”, de 1931 (2011, p. 46 e 47).

<sup>20</sup>Borelli faz sua primeira apresentação no cinema em 1913, atingindo grande sucesso naqueles anos. Em sua atuação teatral prévia, havia se destacado em obra de D’Annunzio e é comparada à diva do drama Eleonora Duse.

<sup>21</sup>Este ator também interpretará outro personagem arltiano, Barsut, na adaptação televisiva *Los siete locos y los lanzallamas*, sob orientação de Ricardo Piglia.

dos Santos que faz uma leitura baseada diretamente no romance no ano de 1986<sup>22</sup>. Este cineasta conheceu Amado nos idos da carreira política e já havia dirigido *Tenda dos Milagres* dez anos antes, mantendo uma relação de admiração e amizade com o autor<sup>23</sup>. A adaptação de *Jubiabá* conta com Grande Otelo no papel do pai de santo, Zezé Motta como Rosenda Rosedá, experimentando elementos sensuais pelos quais ficaram famosas as histórias amadianas e se voltando mais à história de amor de Balduino, interpretado por Charles Baiano, com Lindinalva, vivida por Françoise Goussard. Uma produção de Regina Filmes e da Societé Française de Production, este filme foi exibido de forma seriada na TV francesa.

Cito, ainda, duas adaptações mais recentes. A primeira é a novela gráfica *Jubiabá* de Spacca, que saiu juntamente com a reedição das obras de Jorge Amado pela Companhia das Letras. As palavras ganham tinta e agilidade nos quadrinhos, que seguem o enredo com focos diversos e bastante detalhes. Ao final do livro há os planos de estudo do ilustrador para a composição de seu Balduino musculoso e risonho, com a figa e uma tatuagem no peito. A segunda é a apropriação de características de *El juguete rabioso* para uma versão inusitada: *El juguete rabioso y radioactivo (EJRR)* de Nico Saraintaris, de 2015. Já na capa o livreto ilustra um Roberto Arlt robótico, com fissuras metálicas e olho com brilho de laser, ao lado da exclamação própria de literatura *pulp*: “Le gustaba la ciencia ficción... ¡y terminó viviendo entre monstruos!”. Esta versão faz parte do projeto “Literatura Clase B” e mistura narrativas conhecidas do público argentino com uma abordagem do gênero horror, com mutações que geram monstros radioativos, sinistros capangas e conspirações nazistas. É como uma atualização da “literatura juvenil barata” que Arlt dizia tanto ler.

\*

Os títulos dos capítulos desta dissertação fazem referência a outras obras artísticas, não forçando uma relação direta entre essas variadas obras e os romances *El juguete rabioso* e

---

<sup>22</sup>A famosa entrevista à Raillard dá-se no momento em que *Jubiabá* está para começar a ser rodado e Amado diz sobre outras propostas para filmá-lo: “(...) uma adaptação que muitos já disseram que o fariam. Rossellini quis tanto filmar *Jubiabá*. Ele tinha verdadeira paixão pelo livro, que lera desde a sua publicação na Itália, em 49, creio; e durante anos ele pensou no filme, que nunca foi realizado... Outros cineastas tiveram o mesmo projeto.” (1990, p. 110).

<sup>23</sup>Pereira dos Santos reforça a precursão de Amado em suas manifestações artísticas: “Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, *Rio 40 Graus*, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de *Capitães da Areia*, principalmente, ou até mesmo do próprio *Jubiabá*.” (2012, n.p.). Outro cineasta que é ícone do Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha também forma amizade com o escritor e lhe dedica algumas filmagens com o título *Jorge Amado no Cinema*, em 1979.

*Jubiabá*, mas realocando os títulos como minhas próprias referências (geralmente sobre cores e elementos espaciais), transpondo-os para o propósito do tema tratado no momento. Tomo esta licença tal como Arlt o faz em seu romance. De maneira similar, utilizo as epígrafes com citações que me são caras. Assim, este trabalho procura imergir em diálogos, que são também os meus, cruzando discursos, traçando uma rede de afetos.

Formação, dar forma, moldar a ação. Transgressiva por transpassar, atravessar. A escrita desta dissertação também se mostrou uma experiência atravessada por muitos elementos, e que deixa patente a disposição para o movimento. Reflexão caminhante que se apropria de várias partes com interesse particular. Especulação, como inspira Ludmer (2013). Uma vez mais a literatura como lente, com seus focos e suas distorções, extrapolando talvez um sentindo primeiro, exibindo escolhas afetivas que aparecem no próprio texto.

## 1. A vida é um romance

A literatura permite vingar-se da realidade, escravizando-a à ficção.

(*Memórias de uma moça bem comportada*. Simone de Beauvoir)

Vale ressaltar a criação de uma autoimagem para Roberto Arlt e Jorge Amado, que, tanto em declarações públicas, quanto nos paratextos de seus romances, expõem um modo de ser que, muitas vezes, induz a certo tipo de leitura. É preciso desconfiar daquilo que falavam sobre a própria obra, precaver-se sobre aquilo que está em cartas ou entrevistas, da “baianidade” no caso de Amado, do sentimento estrangeiro no de Arlt. Criar filtros, enfim, para os discursos em palanques de um e para as crônicas diárias de outro, cuidando da ambiguidade convidativa de certos traços biográficos<sup>24</sup>.

Do ponto de vista comparativo, a prática jornalística paralela à construção da carreira literária de Amado e Arlt pode ser um ponto de aproximação que repercute no estilo de ambos. Nota-se na escrita de *El juguete rabioso* e de *Jubiabá* a descrição de costumes, a criação de vivacidade em pequenos episódios, o uso de atributos folhetinescos e a consequente independência dos capítulos, um tom melodramático, além da apropriação de elementos próprios das cidades de Buenos Aires e Salvador. Como instrumento de credibilidade nas narrativas, apropriações realistas registram situações e personalidades: a nomeação de ruas, como as vias Rivadavia e Lavalle, no caso de Arlt, e a ladeira do Pelourinho e a do Tabuão, em Amado; também a nomeação de pessoas públicas ou autores célebres, tais como Dardo Rocha e Juan José de Soiza Reilly, em Arlt, e Antônio Conselheiro ou o próprio pai de santo Jubiabá, no romance de Amado. Também surgem, em ambos, fatos internacionais como os assaltos e a morte dos membros do Bando Bonnot, em Arlt, e a ascensão de Hitler, em Amado.

A atividade jornalística é tão importante na conjuntura desses autores que também ela está presente nas narrativas, com os personagens fazendo a leitura de chamadas, relatando notícias, ou mesmo vendendo jornais. Penso, por exemplo, na informação da perseguição a Irzubeta ou no anúncio de contratação para a Escola da Armada, em *El juguete rabioso*, na

---

<sup>24</sup>Para aprofundamento de detalhes biográficos, menciono desde já alguns trabalhos que orientaram esta pesquisa. Sobre Arlt: SAÍTTA (2000), BORRÉ (2000) e LARRA (1992). Sobre Amado: AGUIAR (2018), TÁTI (1961) e AMADO (1992).

notícia do noivado de Lindinalva e no retrato do protagonista Antônio Balduino publicado em jornal baiano em propaganda de suas lutas de boxe. Para além de dar a sensação de verossimilhança, como forma de dar realidade aos relatos, as próprias escritas dos romances se gravam como retratos de um tempo e da visão de seus autores. De outra forma, estilística agora<sup>25</sup>, as notas de Arlt intituladas *aguafuertes* fornecem referência direta a uma técnica de reprodução de imagens, que abre precedentes e muito permitiu metaforizar<sup>26</sup>. “Arlt ha titulado la mayoría de sus crónicas usando el modelo de una técnica gráfica (las aguafuertes, el ácido que fija la imagen) porque quiere fijar una imagen, registrar un modo de ver.” (PIGLIA, 2009, p. 4). A retratação de um “modo de ver”, que conjuga uma crônica fixada pela aguafuerte não se restringe ao campo do cronista, mas se reconhece também nas linhas de seus romances.

*El juguete rabioso* e *Jubiabá* são, a meu ver, escritas-retrato, que trazem para o interior do texto o que o olho parece ter visto na realidade. Quando menciono “retrato”, chamo a atenção aqui para o caráter efêmero e breve, que implica mais a percepção de ações cotidianas do que a estagnação da escrita como reflexo certo de cenas da realidade concreta. Retratos sucessivos, porque neles podemos recuperar detalhes que ajudam a compor uma cena maior, mas com minúcias. São retratos de um inquérito policial, a elucidar mistérios. São também retratos falados, metáfora para o cenário de criminosos, perseguidos por seus delitos. Escritas-retrato, também, por remeterem a normas morais e sociais de uma época, e suas transgressões.

Escritas-retrato, além disso, das biografias dos próprios autores, porque por vezes os textos deixam supor confianças ideológicas que em vez de Astier ou de Balduino eram dos próprios escritores. Nos romances vemos seus retratos, o que a “câmera” posicionada por seus olhares captou. Seus biografemas ajudam a perceber a mão ajustando o foco e disparando o obturador. Para Barthes, nesse sentido:

Ela [a Fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços

---

<sup>25</sup>Amado também recorre algumas vezes ao recurso gráfico que imita os anúncios impressos, como na chamada ao espetáculo circense, inclusive contendo alguns erros datilográficos e elementos de diagramação (como estrelas, espaços e travessões). Este recurso ajuda a dar tons realistas na narrativa e será usado em maior quantidade em *Capitães da areia*, que já inicia com uma série de “cartas à redação” que provocam a identificação com a escrita jornalística.

<sup>26</sup>Sobre a relação destes “retratos” e a “paisagem” que formam, não há como não lembrar da relação da escrita arltiana com as gravuras de Goya, bem analisada por Frenkel (2015).

biográficos que, na vida de um escritor me encantam tanto como certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51).

A fotografia e o biografema nos permitem ver e recordar pontos específicos de um movimento. Apostam em um ponto de vista. É neste sentido que também experimento, neste estudo, a minha própria leitura dos romances e seus autores. Os romances unidos aos biografemas dos autores ressaltam certos traços que me provocam o “gosto amoroso” de Barthes e me impelem a buscar saber mais sobre os temas, sobre as pessoas-personagens. Levam-me a procurar mais “objetos parciais”, mais detalhes que constituem cada uma dessas obras literárias e as vidas daqueles sujeitos. Como a fotografia<sup>27</sup> sai do negativo reagindo à exposição da luz, é preciso posicionar a luz para incentivar outras sensibilidades. Um autor iluminando o outro, uma história que se justapõe à outra, compondo um quadro mais panorâmico. Conhecer, aqui, pelo contraste que dá ou tira cores e temperaturas. Daí também eu completar a escrita deste trabalho com minhas próprias fotografias, pois ajudam a resgatar os lugares<sup>28</sup> e as situações das minhas lentes, irradiando as referências dos romances em mim.

Para além de aproximar o estilo narrativo em si, reconhecendo aqueles recursos que ambos utilizam para formar suas cenas, é preciso lançar o olhar sobre certos traços menores para notar nas narrativas as particularidades de Amado e Arlt. Vê-los enquanto sujeitos dentro de um contexto social e revelar as histórias privadas que também influem naquilo que escrevem. Tal como Astier e Balduino, é possível verificar como o meio que circulavam os formou. Para isso, é preciso tratar e tornar a tratar os romances junto aos autores, retratar seus temas e seus passos.

É, pois, nesse sentido, que apresento um breve apanhado sobre as vidas de Jorge Amado e Roberto Arlt, para uma maior compreensão do momento das escritas de *Jubiabá* e *El juguete rabioso*. Meu propósito é elencar indícios e temas da vida dos autores que foram, possivelmente, tangentes no campo da ficção e que puderam, portanto, contribuir para a escrita e influir na leitura de ambas as obras.

---

<sup>27</sup>A relação com a fotografia poderia traçar uma investigação a parte na constituição das imagens de Jorge Amado e Roberto Arlt. Vale lembrar o uso da fotografia pelo próprio Arlt em viagens como cronista (vide artigo de Pilar María Cimadevilla “Roberto Arlt fotógrafo”, 2016) e a profusão de registros fotográficos de Amado realizados por Zélia Gattai, ao longo de quase cinquenta anos de convívio (para uma amostra, vide “Jorge Amado: Fotobiografia”, 1986).

<sup>28</sup>Pretendia viajar à Argentina durante a execução desta dissertação, porém o imperativo de distanciamento social devido ao Covid-19 impediu este movimento. Assim, há apenas uma foto de solo portenho (pré-pandemia).

FOTO 1 - Luz de segurança



Autoria própria. Sala de revelação de Zélia Gattai, Casa do Rio Vermelho, Salvador, 2021.

## 1.1 Rio vermelho

Inventavam histórias sobre a vida de Augusta, pois ela aparecera um dia no morro sem dizer de onde vinha nem pra onde ia. Ficou. Ninguém sabia nada da sua vida. Mas, como ela tinha aquele olhar perdido e um riso triste, imaginavam coisas sobre ela, histórias de infelicidades amorosas, de aventuras tristes. Ela mesma, quando lhe perguntavam algo sobre a sua vida, dizia somente:

— Minha vida é um romance... É só escrever... (AMADO, 1981, p. 40).

O trecho acima é retirado da primeira parte de *Jubiabá*, na apresentação da personagem Augusta, vendedora de rendas e moradora do Morro do Capa-Negro. Por vezes singela, fantasiosa ou triste, não será a única personagem do livro que declara que a trajetória pode ser contada com sobressalto, escrita como um romance. O ímpeto do próprio protagonista,

Antônio Balduino, é o de se ver contado, ou o de se saber personagem reconhecido. Ele quer ser lido como os valentes que aparecem em ABCs. Ter sua vida narrada em literatura é reconhecer que seus feitos foram extraordinários. Da vida que nem parece verdade de tão deslumbrante que é. O que Jorge Amado enfatiza nestas histórias é a capacidade de admiração com o caminho de personagens singelas. Ao contrário de ações irreprimíveis de sujeitos heroicos, de intangibilidade moral, suas narrativas seguem a trilha daqueles que por vezes se enganam, dos quais o autor nos faz sentir próximos, como se os tivéssemos conhecido ou com eles cruzado em alguma esquina. Dando atenção aos feitos diários, em aparência desimportantes, faz perceber narrativas ricas, reconhecer a maravilha dessas histórias. E a própria vida de Amado pode ser lida desta maneira<sup>29</sup>.

No inverno de 1912, pouco tempo após o casamento da baiana Eulália Leal com João Amado de Faria, emigrante sergipano que partira às matas de Itabuna (BA) para semear cacau, nascia Jorge Leal Amado de Faria. Este cresce ouvindo sobre as andanças de jagunços por terras grapiúnas como se fossem aventuras fantásticas, nas quais descobre a vida de disputas e traições, aprende expressões, além dos gostos e aromas da região. A mudança a Ilhéus ainda na infância o aproxima do mar e das histórias de canoieiros, das pestes que assolavam a região e de amores navegantes, de tripulações estrangeiras em fluxo pelas feiras e bordéis. Como Antônio Balduino, o menino Jorge Amado ouve dos mais velhos, recolhe lições e diverte-se fantasiando histórias para si. Aos nove, junta reportagens e relatos da vizinhança, inventando um pequeno jornal manuscrito que chamara *A luneta* (AGUIAR, 2018, p. 20), e já mira o caminho que gostaria de seguir. Dois anos depois, parte para a Cidade da Bahia<sup>30</sup>, onde se destaca por molecagens em uma escola católica, ainda que rascunhe boas redações.

De fato, Jorge Amado consolida sua atuação em jornais. O primeiro trabalho, em 1927, dá-se no *Diário da Bahia* como repórter policial. Nessa época, Roberto Arlt trabalha na

---

<sup>29</sup>A parte final da famosa entrevista em que Jorge Amado narra as memórias de sua vida a Alice Raillard chama-se “O Mundo como Romance” (1990).

<sup>30</sup>Na década de quarenta Amado escreve um guia “das ruas e mistérios” da capital baiana, romanceando ladeiras e esquinas, no qual resenha sobre o próprio nome da cidade: “Os filósofos e historiadores perdem tempo discutindo se esta cidade se chama cidade do Salvador ou cidade de São Salvador. Cidade do Salvador da Bahia, dizem alguns. A verdade é que ninguém está ligando a mínima aos filólogos. Os nomes das cidades não resultam da discussão acalorada dos graves senhores acadêmicos. Podem eles perder o tempo que quiserem, podem encher as colunas de jornais da terra com alarmantes artigos, escrever grossos volumes que ninguém lê, xingar e esbravejar, o povo continua chamando sua cidade pelo doce nome de Bahia. Esta é a cidade da Bahia. Assim o trata o povo de suas ruas desde a sua fundação a 1.º de novembro de 1549.” (1961, p. 45). O uso de “Cidade da Bahia” é recorrente em *Jubiabá*.

mesma função em Buenos Aires. Várias ações policiais que o jovem escritor baiano testemunha são invasões e prisões em terreiros de candomblé. É válido lembrar o território no qual Amado circulava e onde se dão estes fatos, o espaço baiano, havia sido o principal porto de entrada de pessoas africanas escravizadas, sendo um dos maiores contingentes de população negra do país (ROSA RAMOS, 2000, p. 51), o que já o inseria, portanto, na vivência afro-brasileira. Ainda, pode-se acrescentar que seu vínculo mais arraigado com a comunidade negra dá-se preponderantemente através do candomblé, sendo Ogã<sup>31</sup>, à maneira de Baldo, desde aquele mesmo ano de 1927. Lembro, também, da proximidade de Amado com os estudiosos da cultura afro-brasileira, participando dos I e II Congresso Afro-Brasileiro<sup>32</sup> (em 1934 e 37), e destaco a amizade com Edison Carneiro, com quem, inclusive, escreve seu primeiro folhetim, *Lenita*, ao tempo em que formam com outras amigadas a chamada “Academia dos Rebeldes” nos fins da década de 1920.

Nos primeiros anos da década seguinte, Jorge Amado encaminha-se na carreira das letras, escreve nos jornais *A manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias* e passa por um período de intensa produção literária. Publica três romances: *O país do carnaval* (1931), pela editora Schmidt, e *Cacau* (1933) e *Suor* (1934) na editora Ariel – nestes conta histórias que se passam nos lugares onde havia crescido, com suas alegrias e mazelas. Era hábito do autor anunciar inúmeros ensaios e projetos a cumprir em paratextos das publicações, entre os quais havia a indicação de um futuro “romance da raça negra no Brasil” (AGUIAR, 2018, p. 57).

Com pouco mais de vinte anos, Amado já havia escrito em jornais, frequentado bares e terreiros. Parte, então, ao Rio de Janeiro com o intuito de cursar Direito na Faculdade Nacional e lá torna-se chefe da publicidade da editora José Olympio. Demonstrando seu carisma e capacidade de articulação, empenha-se em trabalhar para a difusão e popularização da arte literária, resenhando obras pouco conhecidas e indicando títulos para publicação,

---

<sup>31</sup>Ogã é título de destaque no sacerdócio do candomblé, o qual Antônio Balduino também recebe no romance aqui estudado. Amado ainda será um dos doze ministros denominados Obá no Axé Opo Afonjá (importante terreiro de Salvador), com Carybé, Dorival Caymmi e o escritor Antonio Olinto. Ruy do Carmo Póvoas defende a importância da ocupação destes postos em seu artigo “Jorge Amado: Ficcionalista, Ogã e Obá” (2013). Para descrição detalhada das funções litúrgicas e simbologias do candomblé cf.: Edison Carneiro (2008) e Reginaldo Prandi (2001).

<sup>32</sup>Para maiores considerações sobre estes Congressos, dos quais participaram por exemplo Arthur Ramos e Solano Trindade, vd. Edison Carneiro (1940), em que traz descritas as discussões do II Congresso, ocorrido em Salvador, e a dissertação de Geferson Santana (2017). Interessante notar a crescente discussão racial neste período. A título de registro, destaco a fundação da Frente Negra Brasileira, em 1931, e a publicação do controverso *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933. No mesmo ano de publicação de *Jubiabá*, 1935, são lançados: *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, e *Calunga*, de Jorge de Lima, que também possuem protagonistas negros.

viajando também pelo país para realizar esse trabalho editorial. Durante essas andanças<sup>33</sup> rascunha *Jubiabá*. Escreve o enredo que trata dos percalços de um jovem negro que atravessa diversas localidades buscando reconhecimento. Este haveria de ser o romance anunciado nos anos anteriores sobre a "raça negra no Brasil".

Entre trabalhos e viagens, Jorge Amado conhece Matilde Garcia Rosa, também de família sergipana que havia ido para Ilhéus e, então, ao Rio. Logo se casam e é ela quem o acompanha em algumas viagens e, quando não, assume sua correspondência com o círculo literário. Ambos colaboram na redação de *Rio Magazine* e é ela quem assina em conjunto com Amado o livro infantil *Descoberta do mundo*, no qual são narradas as aventuras de um menino que com um grupo de amigos sai às ruas para “conquistar o mundo” (AGUIAR, 2018, p. 80). Publicado em 1933 pela editora Schmidt, além das semelhanças da infância de imaginação fértil e aventureira do protagonista de *Descoberta do mundo* com Antônio Balduino, a capa desta narrativa é concebida por Tomás Santa Rosa<sup>34</sup>, o mesmo artista que ilustra a capa da primeira edição de *Jubiabá*.

Do ângulo sul do país, outra relação se constrói. Erico Veríssimo também escrevia seus primeiros romances, adquirira certo êxito nacional com *Clarissa* (1933), e Jorge Amado passa a se corresponder com ele regularmente. Algumas cartas revelam o estreitamento de amizade<sup>35</sup>, como bastidores da escrita e de negociações do mercado de livros. Em carta datada de primeiro de outubro de 1934, Amado faz um paralelo de seu trabalho editorial com o do gaúcho, à frente da Livraria do Globo, “Mais um traço a nos ligar, apesar da distância”, Amado também diz de influências literárias (compara a estrutura da escrita de Veríssimo com de Eça de Queirós e José Lins do Rego) e sugere o envio de romance aos “rebeldes” Edison Carneiro e Dias da Costa. No último parágrafo da carta, comenta das propostas de tradução de *Cacau* e inclui uma para o inglês, a ser feita pelo próprio Veríssimo: “Sabe quantas traduções

---

<sup>33</sup>Aguiar indica que em uma dessas andanças Amado conhece uma prostituta com sardas no rosto que se chama Lindinalva (2018, p. 79), mesma característica física e nome de importante personagem de *Jubiabá*.

<sup>34</sup>O paraibano Santa Rosa havia se mudado ao Rio de Janeiro nos primeiros anos de 1930 e lá consolidou carreira nas artes plásticas. São fortes suas relações com figuras de peso da literatura brasileira. De Jorge Amado, havia concebido o projeto gráfico de *Cacau* e *Suor* na editora Ariel e, além de *Jubiabá*, segue colaborando com a editora José Olympio por mais de 20 anos, ilustrando obras como do “Ciclo da Cana-de-açúcar” de José Lins do Rego (com quem havia morado), *São Bernardo* e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. Na virada para a década de 1940, passa a atuar ativamente na criação de cenários para teatro, entre os quais da peça baseada em romance de Jorge Amado, *Terras do sem-fim*, no Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento.

<sup>35</sup>Também ver em Tati a “descoberta de caminhos”, sobre as amizades e referências literárias de Amado no período (1961, p. 40).

já me propuseram para esse livro? 2 na Argentina, 1 no Uruguay, uma na Rússia, uma pro francês, uma em Cuba e uma para o hebraico. Agora a sua pro inglês.”.

Em 15 de abril de 1935, Jorge Amado encaminha nova carta cujo início diz do nascimento de sua filha Eulalia Dalila, de apelido Lila – como a filha do trabalhador Mariano de *Jubiabá* – e das dificuldades enfrentadas no parto em fevereiro. Justifica a demora em respostas e o acúmulo de trabalho contando do deslocamento para uma fazenda para a recuperação devida de Matilde. Fala do encantamento com a criança, “fiquei besta pela garotinha”, e felicita pelo nascimento da filha de Veríssimo no mesmo período. Após citar concurso literário que o correspondente participaria com *Música ao longe*, escreve acerca de *Jubiabá*, “acredito será um livro talvez bonito, com um certo ar místico (nada religioso aliás) peculiar ao negro e um pouco musical”. Deve finalizá-lo dentro de um mês. A distinção do religioso dentre parêntesis e o misticismo destacadamente negro, mostram certos ajustes de ênfase que Amado faz dependendo do interlocutor. A sugerida relação “musical” entre seu romance e o citado de Veríssimo cria uma elogiosa afinidade entre as escritas. “Enfim esta carta está ficando absolutamente comercial. Em todo caso são negócios de livros”. Remetendo ao prazer da conversa despretensiosa e aos cenários que aparecem em *Jubiabá*, Amado promete fazer uma dedicatória ao gaúcho em romance futuro, “Pouco mas de coração, como dizia o mulato Arlindo, um sujeito que ‘conversava só para se divertir’ e que eu conheci em Conceição da Feira, na zona de fumo da Bahia”. O final da carta é exemplo do tom que mescla as trajetórias, da literatura e de amizade, do trabalho e da informalidade:

Um dia se eu aparecer aí ou você aqui, acho que perderemos horas e horas batendo boca diante de um chopp sobre os mais diversos assuntos. Conversaremos, por exemplo, sobre o cheiro doce de fumo das cidades de Cachoeira e São Felix e sobre o grande romancista de Contra ponto [Aldous Huxley, que Veríssimo havia traduzido em 1933]. Mas me responda. Sou seu amigo.

Além do vínculo pessoal e artístico, as linhas dessas correspondências revelam a sagacidade de Amado no trato comercial. Em missiva do dia seguinte, anotada como “P.S.”, aponta-se novamente que a escrita de *Jubiabá* está avançada, porém os planos para o lançamento trazem dúvidas e o baiano tenta mediar soluções, arrematando: “Me diga uma coisa: a Livraria do Globo teria coragem de editar *Jubiabá*?”. Sem desprezar efetivamente as editoras cariocas (a carta tem logo e remetente da “Livraria José Olympio Editora”), está

negociando o tamanho das tiragens e o pagamento: “Em verdade eu não posso me queixar: a Ariel tem sido uma excelente editora para mim. Apenas é medrosa e prefere tirar duas edições pequenas a tirar uma grande”. Amado rasga elogios à editora do sul, “a Livraria do Globo faz parte da capital literária” e, além do próprio romance, faz mais indicações (mais uma vez aparece o nome de Dias da Costa, agora como autor do livro de contos *Pensão Familiar*). A capacidade literária e a de articulação mercantil vão aí sendo desenvolvidas pelo jovem Amado.

Poucos meses depois, *Jubiabá* é publicado pela editora José Olympio<sup>36</sup>. Ao correspondente do sul, Amado esclarece a escolha, pela proximidade e pronto pagamento: “Ele [Zé Olympio] sabia que eu precisava de dinheiro e que Ariel ou a Cultura só me dariam em Agosto quando o livro saísse. Por isso aceitou o livro e as minhas condições. (A capa de Santa Rosa é uma maravilha)”. Não apenas o carisma é notável, bastante comentado na maioria dos perfis que se tente fazer de Jorge Amado até hoje, mas também a *expertise* na propaganda e autopromoção não podem ser ignoradas, cada vez mais consolidadas ao longo de sua carreira.

A dedicatória grafada desde a primeira edição de *Jubiabá* indica os vínculos que Jorge Amado escolhe destacar publicamente<sup>37</sup> (não consta Erico Veríssimo, que, como prometido, aparecerá no romance seguinte – *Mar morto*). É um conjunto que mostra o interesse em reverenciar certos olhares e determinados estilos, afinidades artísticas e políticas. O nome de Matilde Garcia Rosa é o primeiro: “A Matilde, lembrança da viagem para recolher material”. Dedicatória semelhante ao verso de fotografias ou retratos, conforme uso do século XX e até pelo menos a década de 1960, ela configura uma dedicatória direta à esposa, mas também estabelece que o romance foi construído com base concreta, no que foi visto em pesquisas de

---

<sup>36</sup>A escolha da editora José Olympio é oportuna para o momento, sendo considerada uma das pioneiras na estruturação do mercado literário brasileiro, com consolidação de público leitor e condições favoráveis à profissionalização de escritores. Para aprofundamento sobre José Olympio e o contexto do mercado editorial vide SORÁ (2010).

<sup>37</sup>Única dedicatória que Jorge Amado alterou ao longo de sua carreira fora a do guia *Bahia de todos os santos*, que do lançamento em 1945, na véspera da separação do casal, constava “Para Matilde, quase baiana”. Viria substituída a partir de revisão da década de 1970 por composição lírica finalizada com: “Aqui neste jardim onde cresceram nossos filhos e crescem nossos netos, entre as árvores que plantamos, no culto da amizade, tomo a tua mão de namorada e te proclamo Zélia de Euá, filha de Oxum, mulher de Oxóssi, doce companheira, jovem coração irredutível, única e sem comparação”. Seria interessante uma pesquisa que se dedicasse especialmente em percorrer as dedicatórias entre os vários livros, relacionando-as com detalhes das relações pessoais dos autores, explorando o que vem a público e o que se restringe ao privado. Isto é feito por Saítta ao comentar possível ironia da dedicatória de Arlt a Carmen Antinucci na compilação de contos *El jorobadito* enquanto em cartas relatava o desgaste da relação (2000, p. 30-31).

campo. Provavelmente se refere a ida à Bahia, com um período em Conceição da Feira registrado ao término do romance, e a conversas com o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim sobre cultura iorubá. O restante das pessoas a quem a obra é oferecida aparecem listadas, são elas: Ann Martin, estadunidense que negociava a tradução de *Suor*; Sosígenes Costa, ilheense e poeta da “Academia dos rebeldes”; Oswald de Andrade, figura importante na vanguarda modernista paulista, que naqueles anos era militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB); José de Queiroz Lima<sup>38</sup>, pessoa culta com proximidade a políticos e artistas no Rio de Janeiro; Ferreira de Castro, escritor português “proletário” que havia escrito sobre seringueiros na Amazônia no romance de 1930, *A selva*; Graciliano Ramos, que também havia publicado seus primeiros romances na Schmidt e Ariel. Destaco entre todos os nomes o do “preto velho Valentim”, único distinguido pelo “ofício” e pela cor, pessoa que Jorge Amado conhecia desde a infância por trabalhar junto à família de seus pais. Por respeito e perspicácia, fundem-se figuras consagradas, populares, iniciantes, locais e internacionais. Amado demarca quem são os seus e uma maneira pela qual pretende ser lido.

O romance não demora a ser notado em outros círculos. Em 1937 é publicada a versão argentina de *Jubiabá* sob a coordenação de Raúl Navarro, bem como a francesa, dirigida por Michel Berville e Pierre Hourcade. Esta última, com tradução direta do “brasileiro” e sob o título de *Bahia de tous les Saints*, ganhará forte valor simbólico tanto pela resenha elogiosa de Albert Camus (no periódico *Alger Républicain*, em abril de 1939), como por ser determinante para a abrangência do nome de Amado, sendo o mercado editorial francês “espaço de consagração internacional” (VEJMEKKA, 2014, n.p.). A publicação deste romance, somada a diversas traduções<sup>39</sup>, faz Amado passar da “fase de aprendizagem”<sup>40</sup> para ser figura brasileira de destaque no meio literário.

A crítica internacional muitas vezes consagrou a obra por abranger elementos da diáspora negra africana, problematizando as perseguições racistas (tantas vezes

---

<sup>38</sup>O destacado pintor brasileiro Candido Portinari retrata tanto Jorge Amado, quanto Queiroz Lima em 1934.

<sup>39</sup>*Jubiabá* chegará a ser traduzido ao menos para 15 línguas. O amplo reconhecimento é destacado, entre outros, pela recepção de intelectuais moçambicanos no trabalho de Cordeiro (2017), evidenciado pelas relações com o movimento neorrealista português analisadas por Bergamo (2008), como também, mais recentemente, pelas comemorações do centenário de nascimento de Jorge Amado com eventos e revistas internacionais, como em Portugal (CHAVES & MONTEIRO, 2015) ou Itália (ROSCILLI, 2012).

<sup>40</sup>Há noção comum de que os três primeiros romances terem sido “cadernos de aprendiz”, pelo aprumo de sua técnica literária, mas também por amadurecer questões ideológicas bastante em voga na juventude. Cabe, com isso, compreender que há em *Jubiabá* maior desenvoltura literária do que nos textos anteriores, declarada pelo próprio autor: “Acho que *Jubiabá* é isso: um grande progresso do ponto de vista literário, de minha própria experiência literária, humana e política (...)” (RAILLARD, 1990, p. 104).

institucionalizadas) e enfatizando o caráter positivo de tradições de matriz africana (desde rituais e danças à culinária). Ao fazer tudo isso, Amado expõe violências e perspectivas antes ocultadas, possibilitando uma ressignificação destas manifestações (que têm sua importância e necessidade até os dias atuais). Isto foi visto na análise da recepção argentina da obra, traduzida por Raúl Navarro e apresentada por Davidson Diniz e Livia Rangel:

La novela de Jorge Amado se inserta lateralmente en la escena de la sociología y la etnografía brasileñas, colaborando mediante la ficción regionalista en la revisión de la cultura afrobrasileña, ampliando conceptos, ensayando nuevos abordajes y produciendo resignificaciones alegóricas y apropiaciones culturales sobre las visiones de la negritud en medio de la producción letrada del Brasil de la época, donde –como en la actualidad– las manifestaciones culturales y religiosas de matrices africanas eran ampliamente perseguidas por la policía y prohibidas en el país interétnico. (2016, p. 375).

Em *Jubiabá* as manifestações culturais e religiosas de matrizes africanas têm papel decisivo na formação do protagonista, com este aprendendo capoeira, recebendo lições do pai de santo e frequentando o terreiro de candomblé desde a juventude. Esses atributos do romance estimulam outras representações, formando um conjunto de produções artísticas que repercutem até hoje no imaginário da cultura afro-brasileira. O artista plástico conhecido como Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), depois de ler a edição argentina, decide viver na Bahia (AGUIAR, 2018, p. 134 e 418-419) gravando imagens, fazendo pinturas e esculturas, que muitas vezes ilustram os livros de Amado, como é o caso das edições de *Jubiabá* da editora Record desde os anos 1970<sup>41</sup>. O fotógrafo Pierre Fatumbi Verger também se encanta com as descrições lidas na edição francesa e visita o Brasil retratando, especialmente, rituais de candomblé e manifestações culturais e de trabalho na Bahia. Além da afinidade artística, celebrados como símbolo da cultura afro-brasileira<sup>42</sup>, estes artistas travaram amizade íntima com Jorge Amado.

O candomblé e a cultura afro-brasileira parecem ser elementos que colaboram e se encaixam perfeitamente com a proposta estética de Amado. Ele constrói suas narrativas

---

<sup>41</sup>Ainda que coteje com outras, a edição que uso regularmente para citações é precisamente a da editora Record, do ano de 1981. A escolho por conter atualizações gramaticais e possíveis correções já consolidadas (publicada após 46 anos da primeira edição) com anuência do autor em vida. A edição mais atual retoma o texto original, apenas atualizando as normas gramaticais e, apesar de fazer parte de extenso e qualificado trabalho editorial, com posfácio e biografia, não contém as ilustrações de Carybé, fato que também pesa em minha escolha.

<sup>42</sup>Vide *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia* (FUNDAÇÃO PIERRE VERGER, 2012).

estruturando aquilo que pode se ver nas ruas com a imaginação<sup>43</sup>. E a visão do sagrado não faz menos que possibilitar a circulação divina entre nós. Deuses que sentem, se alegram e se zangam, pegando as pessoas de quando em vez, enriquecem e tornam a estimular o encantamento da vida. Em *Jubiabá*, a cultura afro-brasileira mostra capacidade de ressignificar a vida em uma dimensão que também lhe é cara, a política. Balduino, além do culto aos orixás, enxerga Zumbi dos Palmares como um grande símbolo da liberdade e inspira-se nele contra injustiças sociais. A discussão sobre raça une-se à luta da classe trabalhadora, sendo o candomblé e a cultura afro-brasileira uma forma ativa de resistência<sup>44</sup>.

\*

Do ponto de vista mais amplo, as primeiras décadas do século XX são de convulsão social. Havia o ímpeto de boas novas trazido por revoluções libertárias, como a Revolução Mexicana, de 1910, e a Soviética, de 1917, e sentiam-se as reestruturações sociopolíticas após uma grande guerra mundial (1914-1918), com o amargo de crises e golpes e da ascensão de ideologias abertamente autoritárias. Na década de 1920 o partido fascista italiano já se fazia presente administrativamente, e no início da década seguinte o nazismo ascende na Alemanha.

No âmbito brasileiro, a recente república sofre com a disputa de poder entre grupos oligárquicos. A cidade de Salvador é bombardeada pelo próprio exército no ano de nascimento de Jorge Amado, 1912, e revoltas eclodem pelo país. Movimento que se acirra nas décadas seguintes, quando das chamadas Revoltas Tenentistas. É também o período em que grupos de cangaceiros, os heróis de Antônio Balduino, como Antônio Silvino e, depois, Lampião, atuam no sertão nordestino. Quanto à oposição ideológica, cabe marcar a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922 e da Ação Integralista Brasileira em 1933. Nesta conjuntura, Jorge Amado inicia sua trajetória político-partidária ao filiar-se à Juventude Comunista no ano de 1932, três anos antes da publicação de *Jubiabá* e dois após Getúlio

---

<sup>43</sup>O próprio nome “Jubiabá” teria sido inspirado em um médium baiano, Severiano Manoel de Abreu, causando certa polêmica na época do lançamento do romance. Amado nega e justifica a escolha do nome apenas “pela sonoridade” (AGUIAR, 2018, p. 98).

<sup>44</sup>A cultura afro-brasileira e a participação de Amado nos rituais do candomblé incidem sobre sua escrita. “(...) Jorge Amado parece encontrar no negro e suas práticas culturais um tema privilegiado, capaz de dar vazão aos seus anseios estéticos e políticos. Tal movimento parece ser acompanhado, principalmente, pela apropriação do universo mítico dos candomblés como recurso fundamental para a construção de seus personagens (...)” (ROSSI, 2004, p. 24).

Vargas ter assumido a presidência, rompendo com a política que restringia o controle do Executivo em alternância entre os estados do sudeste. Futuramente, esta gestão interferirá diretamente na vida de Amado, aprisionando-o por sua militância e censurando sua obra literária.

Na época em que escrevia *Jubiabá*, Amado publicava artigos em revistas e defendia a intenção política presente na literatura<sup>45</sup>, como nas linhas que aparecem em *Lanterna vermelha*: “Carrego comigo a acusação de romancista político e parcial. Confesso que me honro com isso. Sou dos que não acreditam na ‘arte pela arte’, no ‘romance impolítico’. (...) Nós somos essencialmente políticos.” (AMADO, 1934, p. 50-51). Aprendendo a fabular as histórias dos sofrimentos de uma gente, Amado não se abstém do posicionamento político transparente e paga preços por isso. Além do conteúdo dos romances e das declarações públicas, fazia parte da redação do *A Manhã*, que mantinha ligações com a Aliança Nacional Libertadora – ANL, e com esta justificativa é preso por dez dias no primeiro semestre de 1936 sob a Lei da Segurança Nacional. Fora acusado de participação na Intentona Comunista, que ocorrera poucos meses depois do lançamento de *Jubiabá*.

Após esta primeira prisão, e enquanto escreve a narrativa que viria a ser *Capitães da areia* (previamente intitulada *Bahia*), Jorge Amado viaja por países americanos realizando anotações que formam uma “grande reportagem” para o jornal carioca *Dom Casmurro* (que saía entre os anos de 1938 e 1939), editadas postumamente em livro sob o título de *A ronda das Américas*. Na introdução da compilação destes relatos de “um escritor de localização esquiva”, Rául Antelo enfatiza a escrita que une impressões subjetivas sobre culturas distintas voltadas ao grande público de jornais, “Jorge Amado está de fato ensaiando novas formas de escrita que mesclam testemunho, memória e documento”, e faz uma breve menção à leitura das crônicas arltianas: “Mesmo entres os latino-americanos não parecem tê-lo marcado nem as águas-fortes de Roberto Arlt nem as evocações líricas de Raúl González Tuñón, que decerto ele conheceu.” (2001, p. 9). As “novas formas de escrita” de Amado<sup>46</sup> trazem a

---

<sup>45</sup>Sobre outros posicionamentos de Jorge Amado na produção de crônicas e artigos jornalísticos deste período ver SALLA & AMADO (2020).

<sup>46</sup>Apesar da perspectiva que as difere das notas jornalísticas de Arlt (como a questão memorialística, por exemplo), não é impeditivo que acompanhem a semelhança de descrições de tipos e costumes vislumbrados no cotidiano por onde os escritores passam. Jorge Amado vê e escreve sobre a Buenos Aires em “plena remodelação no seu centro urbano” em um relato que dialoga diretamente com quem lê desde sua terra natal, percorrendo a arquitetura urbana e as atividades culturais, chamando a atenção para a comparação daquilo que já conhece, mas que soa diverso. “Também nas ruas cheias de eletricidade há mistério. Também no progresso do centro de uma grande cidade há uma vida misteriosa, sensual e dolorosa.” (AMADO, 2001, p. 81). No início daquela década, Roberto Arlt andava pelo Rio de Janeiro, então capital do Brasil, também relatando impressões estrangeiras e

relação com a alteridade a partir da observação particular experimentada literariamente e qualificam sua dedicação e técnica como escritor de seu tempo. Márcia da Silva também examina o “testemunho desse aprendizado” pela viagem entre diversas culturas, mesmo dentro do território brasileiro em “N’A ronda das Américas, as terras gaúchas por Jorge Amado” (2011). No retorno destas viagens, Jorge Amado é novamente preso.

Com a instauração do Estado Novo de Vargas (1937-1945), intervenção anticonstitucional que tenta se justificar como reação a um suposto plano comunista para tomada do poder, a perseguição política se acentua. É proibida a venda e exibição de livros considerados subversivos e exemplares de *Jubiabá* e de outros romances do autor são queimados em praça pública. Na terceira página do Jornal do Estado da Bahia, de 17 de dezembro de 1937, sob a manchete “Incinerados vários livros considerados propagandistas do *credo vermelho*” (*grifo* nosso), enumera-se a quantidade de livros numa das apreensões: “(...) 808 exemplares de Capitães da areia, 223 exemplares de Mar Morto, 89 exemplares de Cacao, 93 exemplares de Suor, 267 exemplares de Jubiabá, 214 exemplares de O País do Carnaval.” (*apud* TÁTI, 1961, p. 100).

Pode-se dizer que Jorge Amado enfrenta o presente e aceita o risco na letra e na vida. O jovem autor e militante voltará a passar por países vizinhos, como Argentina e Uruguai, em fuga política no início dos anos quarenta. Neste exílio, escreve um livro com intento abertamente militante, a biografia de Luís Carlos Prestes, que logo conta com a tradução ao espanhol e a publicação em solo argentino com o título *Vida de Luiz Carlos Prestes, el caballero de la esperanza*, em 1942, pela Editora Claridad. Esta última tinha sido a editora que já havia publicado *Cacao* e *Mar morto*. Também seria a responsável pela segunda edição de *El juguete rabioso* e alguns outros romances posteriores de Arlt.

Ainda em 1942 – no mesmo ano em que morria Roberto Arlt – Amado colabora com a revista *Sur*, cuja editora havia tentado negociar os direitos de *Jubiabá* (AGUIAR, 2018, p. 124 e 166-168). Dirigida por Victoria Ocampo, esta casa editorial tinha grande prestígio dentro do meio artístico argentino e nunca publicou as letras de Arlt, o que mostra, uma vez mais, a boa capacidade de articulação e mobilidade de Amado mesmo em terreno estrangeiro.

---

curiosidades ao seu público conterrâneo, naquelas que podemos chamar de “água-fortes cariocas” (2013 e 2013a).

É admirável a quantidade de traduções da obra de Jorge Amado, mas gostaria de destacar certo processo inverso, quando ele próprio traduz o romance *Doña Bárbara*<sup>47</sup> de Rómulo Gallegos. Este compartilha com Amado a proeminência no mercado editorial (além das vendas do livro, a primeira adaptação deste romance venezuelano ao cinema já é feita em 1943) e também a atuação política. Gallegos se exila durante a década de 1930 e, apesar disso, vence a disputa eleitoral ao retornar ao seu país, tornando-se o primeiro presidente eleito por voto direto da Venezuela. É deposto por golpe depois de nove meses. Alguns dos romances deste autor por vezes são classificados como “literatura de la tierra”, contendo reivindicações sociopolíticas e a preocupação “regionalista”, com a valorização da cultura popular no léxico e na temática<sup>48</sup>. Além desta tradução, Amado se empenha em um trabalho editorial mais próximo aos países vizinhos e indica obras hispano-americanas para serem publicadas no Brasil<sup>49</sup> e que se assemelham por suas características localistas. É o caso de *Huasipungo*, de Jorge Icaza<sup>50</sup>, que naqueles anos tinha suas peças apresentadas no Teatro del Pueblo, bastante frequentado por Arlt; e de *El caballo y su sombra*, do uruguaio Enrique Amorim, que também tinha obras publicadas pela editora argentina Claridad e crônicas na revista *El Hogar*, da mesma forma que Arlt.

O retorno de Amado ao Brasil somente se dá com a declaração oficial de apoio ao bloco que guerreia contra a Alemanha hitlerista, porém, sempre sob vigilância. Com um controle político cerrado, a biografia do líder comunista Prestes só ganharia edição brasileira no ano de 1945, com o declínio do Estado Novo e quando Jorge Amado se aplica na carreira política institucional. É eleito como Deputado Federal pelo PCB, sendo o autor da emenda para

---

<sup>47</sup>O enredo deste romance pode ter paralelo com algumas obras posteriores de Amado, contendo uma protagonista feminina, disputas pela terra, violência, costumes populares e conflitos geracionais. *Doña Bárbara* ganha nova tradução em solo brasileiro apenas no ano de 2020 (editora Pinard, com tradução de André Aires).

<sup>48</sup>A formalização dos elementos artísticos do que seria a “novela de la tierra” ou o “realismo social”, e a defesa da “universalidad del regionalismo” são pontos da discussão de Françoise Perus (1996) com base no romance de Gallegos chamado *Canaima*, publicado no mesmo ano de *Jubiabá*. Gelado menciona *Doña Barbara* junto a *El juguete rabioso* e *Don Segundo Sombra* como possibilidades da valorização popular em diversos estilos na literatura latino-americana da década de 1920 (2006, p. 87, nota 36).

<sup>49</sup>A editora curitibana Guaira publica algumas destas indicações na Coleção “Estante Americana”, na qual, dentre outros, sai *Royal Circo*, de Leónidas Barletta, autor próximo a Roberto Arlt que escreve resenha elogiosa a *El juguete rabioso* ainda em 1926.

<sup>50</sup>Interessante pensar na continuidade de outras possíveis formações transgressivas como temática na narrativa latino-americana. Em romance de Jorge Icaza publicado no fim dos anos de 1950, *El chula Romero y Flores*, encontramos a formação conflituosa de um protagonista nos bairros de Quito, se angustiando e se rebelando em busca da própria identidade em uma sociedade da mescla (de raças, histórias e culturas), passando por espécie de “claudicação espiritual” e se equilibrando somente com a “solidariedade popular”. Este caracteriza-se um “*bildungsroman* icaciano” segundo Renaud Richard (1996).

garantir a liberdade de crença e de culto religioso, incluída no texto da Constituição de 1946<sup>51</sup>. É neste contexto que Jorge Amado se distancia cada vez mais de Matilde Garcia Rosa<sup>52</sup>, conhece e passa a se relacionar com Zélia Gattai (o divórcio não era legalizado e só sai décadas depois). É com Gattai que Amado partirá em novo exílio, agora para a Europa, e, com isso, também se afastará da filha Lila, que falece tragicamente em 1950.

A vida compartilhada com Zélia Gattai deixa forte marca na imagem que temos hoje de Jorge Amado, pois ela o influencia e o acompanha até a morte, em 2001, quando também assume a cadeira da Academia Brasileira de Letras antes ocupada pelo esposo. O acervo pessoal e as obras destas duas personalidades estão conservadas pela Fundação Jorge Amado (fundada em março de 1987), e homenageadas pelo memorial da Casa do Rio Vermelho, onde viveram na Cidade da Bahia.

\*

Já com sucesso de vendagem que continuará e aumentará ao longo dos anos e das obras, Amado alcança a “(...) longa e rica trajetória literária e intelectual de um escritor que teve um alcance extraordinário de público.” (DA SILVA, 2015, p. 1). Maneja inovadoramente a língua e outros elementos estéticos para captar particularidades culturais, recorrendo a manifestações capazes de desordenar discursos oficiais (em grande parte da cultura de matriz africana), e desde aí faz notar a ênfase carnalizadora<sup>53</sup> que caracterizará boa parte de sua obra futura<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup>Neste momento, considerando a importância do acesso cultural para toda a população, também trabalhou para a isenção do imposto sobre o papel utilizado na impressão, barateando o custo da produção de livros. Cabe pensar a dimensão da imagem de Jorge Amado já nestes anos, afinal, escritor jovem e comunista é eleito massivamente por um estado que não é seu de origem (tem a maior votação para deputado por São Paulo) para a responsabilidade de compor a nova Constituição Nacional. Importância e popularidade ímpares se consideramos a abrangência dos meios midiáticos e do mercado editorial da época.

<sup>52</sup>Matilde Garcia Rosa passa períodos internada em instituições psiquiátricas, sem motivo bem definido, e morrerá em 1986. A documentação dessa trajetória é dispersa. Joselia Aguiar afirma que recolhera alguns vestígios para a pesquisa biográfica no diário da filha Lila (AGUIAR, 2021).

<sup>53</sup>É notória a análise de Roberto DaMatta (1997), centrada em *Dona Flor e seus dois maridos*, que aponta para o cotidiano narrado por Jorge Amado utilizando-se do conceito bakhtiniano da carnavalização para destacar a transgressão gerada pela convivência da “malandragem” popular com discursos de exaltação moderna e industrial. Estes atributos foram discutidos anteriormente por Helena Parente Cunha (1984) e Affonso Romano Sant’Anna (1983).

<sup>54</sup>A união desses elementos caracterizam o lirismo de Jorge Amado e também corroboram com o sucesso editorial e abrangência internacional, conforme Vejmelka: “Aparece aqui a conhecida bipolaridade da obra, definida, por um lado, pela progressiva radicalização política dentro e através da literatura, e por outro, pela integração de formas expressivas populares, o que resulta no famoso ‘lirismo’, muitas vezes criticado, e que irá marcar a obra tardia. É justamente essa combinação contraditória de política e lirismo que ganha destaque pelos sucessos de venda e público.” (2014, n.p.).

Viajará muito durante os anos seguintes, para os mais longínquos pontos do globo, sempre ampliando sua rede de diálogo e referências, enquanto publicava histórias que passariam a povoar o imaginário brasileiro e criar imagens do Brasil. Repercutem extraordinariamente obras como *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *Tieta do Agreste* (1977).

Amado se apropria dos temas presentes e que lhe são caros, toma perspectivas de grupos oprimidos socialmente, criando uma identificação com estes, ao tempo em que organiza a narrativa de modo a valorizar elementos populares, como a escrita folhetinesca ou a emulação da oralidade. Seu vermelho comunista é matizado pelos mais diversos tons. Percebe a Salvador ainda com ressonâncias da abolição da escravatura, das imigrações em massa, da contínua mutação da sociedade, adaptando-se a modelos de cultura variados, que constroem liberdades e transgridem diferentes interdições. Desta maneira, propõe formas de pensar a cultura esteticamente, harmonizando a experiência pessoal e social com a técnica literária.

FOTO 2 – Vermelho luto



Autoria própria. Ponte sobre o Rio Paraguaçu, São Félix, 2021.

## 1.2 Variaciones en rojo

Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole. (ARLT, 2011, p. 171).

Como em *Jubiabá*, o personagem principal de *El juguete rabioso*, Silvio Drodman Astier, declara ter pretensões notáveis. Tendo a “convicción del destino grandioso” se compara com os nomes do inventor Edison, do líder Napoleão, do poeta maldito Baudelaire e do bandoleiro de sorriso canalha e traidor, Rocambole. Este último, sem sombra de dúvidas, será o mais citado em todo o romance, sendo símbolo de uma distinção em relação à vontade de Balduino. Diferentemente deste, as pretensões de Silvio, mais que heroicas, são rocambolescas! Na escrita de Arlt, para o extraordinário “cumprir-se na existência” faz-se

preciso um feito fantástico, inesperado, inverossímil. Como não há condições materiais para que isto se efetive, é preciso inventar e inventar-se. A fabulação da própria identidade também é característica ímpar do autor Roberto Arlt<sup>55</sup>.

Seu ano de nascimento, 1900, é já de uma simbologia fronteira, cravado na passagem do século das independências políticas dos recentes Estados-nação americanos e do adentramento no acelerado e contorcido século XX. Será no outono que vem ao mundo, porém, como seu nome próprio, também a data de nascimento é carregada de controvérsia. O próprio escritor alternava entre o sétimo e o vigésimo sexto dia de abril ao situar a data de seu aniversário, bem como modifica seu nome com acréscimos em diversas crônicas autobiográficas<sup>56</sup>. Ele varia o nome e, com isso, varia a sua identidade. A vida de Roberto Arlt é feita literatura e tem a ambiguidade<sup>57</sup> como marca. Ele é como Astier, tentando se adequar a vários círculos, tentando encontrar um lugar próprio e, a cada momento, mostrando uma de suas várias facetas.

A polêmica instaura-se mesmo na genealogia biográfica. Em aguafuerte intitulada “Yo no tengo la culpa”, de março de 1929, o autor elucubra sobre suas origens, especificamente sobre seu nome. Neste caso, com ironia reafirma o agrado pelo nome, ainda que cogite como seria ter algum outro. Ser outro, como se de algum modo a denominação já garantisse uma vida diferente:

Enche porque eu tenho o mau gosto de estar encantadíssimo em ser Roberto Arlt. É verdade que preferiria me chamar Pierpont Morgan ou Henry Ford ou Edison ou qualquer outro “esse”, desses; mas na

---

<sup>55</sup>Para este biografema de Roberto Arlt escolhi título de um conto de Rodolfo Walsh. Neste, um delito é cometido em meio a uma manifestação artística. Quem soluciona o crime é um revisor/ediador que sugere alternativas e corrige narrativas. O artista, na ânsia por tornar-se um grande nome, torna-se marginal. O uso das cores chama a atenção, especialmente o vermelho, que traz diversos matizes, da obra feita com sangue e também por guardar preferências políticas ambivalentes. Alguns outros traços ligam os próprios autores: ambos nascidos na Argentina e filhos de imigrantes, eram leitores aficionados de literatura barata que viraram escritores. Além disso, algumas edições de um dos livros mais famosos de Walsh, *Operación Masacre* (1957), traz na capa um artista ovacionado por Arlt, Francisco Goya.

<sup>56</sup>Em artigo durante a celebração de 120 anos do nascimento de Arlt, Saíta percorre sinteticamente a dificuldade que foi a postulação precisa dos dados: “Fue el 26 de abril de 1900, en La Piedad 677, hoy llamada Bartolomé Mitre, a las once de la noche, y no el 7 de abril, como afirmó en una autobiografía publicada en 1929. Su nombre, según consta en la partida de nacimiento, fue Roberto Arlt, aunque firmó sus primeros textos y autobiografías como Roberto Godofredo Christophersen Arlt. Su nombre fue Roberto Arlt, aunque hoy sabemos, gracias al hallazgo de Roberto Colimodio Galloso, que su nombre de pila, el que figura en la partida de bautismo, fue Roberto Emilio Gofredo. El Godofredo, con errata en la partida, fue elegido por su madre ‘por leer La Jerusalén libertada de Torcuato Tasso’; del Emilio no teníamos ni noticias; el Christophersen, pura invención.” (2020). Larra também acentua o cuidado “si no queremos recorrer las pistas falsas que a cada rato nos tiende el novelista” (1992, p. 20), particularidade tão explorada por Piglia (2002).

<sup>57</sup>Característica valorizada por Amícola em “Los dos trajes de Roberto Arlt” (2007).

impossibilidade material de me transformar a meu gosto, opto por me acostumar ao meu sobrenome e cavilar, às vezes, de quem foi o primeiro Arlt de uma aldeia de Germânia ou da Prússia, e me digo: Que barbaridade terá feito esse antepassado ancestral para que o chamassem Arlt! (ARLT, 2013a, p. 38-39).

O título desta crônica repete sentença fatalista que Silvio Astier tem no pensamento quando vai fazer a delação no fim de *El juguete* (ARLT, 2011, p. 228): “Yo no tengo la culpa”, e guarda mais um paralelo com a fala de Astier. A “preferência” era a de ser outro. Sua história, se pudesse escolher, seria como a do banqueiro Morgan, do megaempresário Ford ou do inventor Edison. Gostaria de ser outro “desses”, todos grandes símbolos de sucesso, da fama e do poder<sup>58</sup>. Em realidade, diferentemente das famílias tradicionais, Arlt mal consegue saber de onde vem. Porém, alguma “barbaridade” parece ter sido cometida por seus ancestrais. Algo carregado pela família por gerações e que o faz acostumar-se com o malogro, como uma sina anunciada em sua origem. Não consegue livrar-se do sobrenome, nem do fardo deste legado. A dita impossibilidade material não é apenas da transformação física, mas se refere diretamente às adversidades da pobreza<sup>59</sup>.

Ao tentar resgatar estas origens, percebo mais fronteiras subjacentes na vinda ao solo sulamericano dos genitores, Karl Arlt e Ekatherine Iostraitbitzer. Em busca de condições mais dignas do que aquelas que viveram ao crescer em territórios em disputa, logo após os conturbados processos de unificação<sup>60</sup>, instalam-se no então periférico bairro de Flores, sem alcançar estabilidade econômica. Assim, os filhos Roberto e Lila (caçula batizada em homenagem a avó paterna, coincidentemente como a filha de Jorge Amado) terão uma infância carente, seja financeiramente, seja emocionalmente, pela constante ausência do pai, que busca trabalho em outras províncias ou fracassa ao tentar ser dono de um pequeno comércio. As coincidências com o enredo de *El juguete rabioso* permanecem: Silvio tem irmã de mesmo nome, o pai está ausente, ele começa a relatar suas memórias no mesmo bairro, as

---

<sup>58</sup>Carlos Correas lê a vontade de transcendência de Silvio-Arlt em uma chave um tanto psicológica, que analisa a falta, a fantasia e o prazer, como uma tentativa de tornar-se Senhor, ou “Monsieur” (1996, p. 17).

<sup>59</sup>Sublinho a introdução de Piglia a *El juguete rabioso*: “La pobreza está en el origen. Como se escribe porque no se tiene nada, escribir es siempre estar en deuda y a la vez se escribe para cubrir ese vacío que la escritura vuelve a abrir. De hecho el propio Arlt permaneció toda su vida encerrado en la deuda y podría decirse que su obra es la huella concreta de una lucha empecinada por salir de ahí.” (1993, p. 15).

<sup>60</sup>O pai nasce em Posen, logo após a Guerra Franco-Prussiana (findada com a proclamação do Reich de Guilherme I em 1871), atualmente cidade polonesa. Quando, em processo paralelo, se dava a unificação italiana (Roma é conquistada pelos defensores do reino italiano em 1870), e a mãe crescia em Trieste, província de Friuli-Venezia Giulia no limite do Império Austro-Húngaro, próxima a atual Eslovênia.

dificuldades financeiras o levam a buscar diversos trabalhos ingratos desde cedo, com repulsa algo notória por pequenos comerciantes.

Na adolescência, apesar de algumas reprovações, Roberto Arlt finaliza os estudos primários e se apaixona pela leitura: frequenta bibliotecas públicas e livrarias de bairro atrás de folhetins aventureiros, manuais de caráter técnico-científico, escritos populares sobre ocultismo e anarquismo. Concomitantemente, trabalha em pequenos serviços para ajudar no sustento da casa. Porém, a partir dos 16 anos afasta-se da casa da mãe, com o peso de uma relação paterna amarga, que, quando não é distante, se faz violenta. Passará por um curto período na Escola Mecânica da Armada. Novamente, estes dados se assemelham à história contada em *El juguete rabioso*, cujo enredo é sintetizado pelo próprio autor em nota à edição de 1931:

(...) esta obra revela através de um personagem, em seus quatro episódios, a vida de um garoto atormentado pelo ambiente que o estado econômico e social da época levou pelo tortuoso caminho da delinquência. Tal personagem é familiar nesta Babel da América onde se sonha com as fantasias que a miséria provoca. (ARLT, 2013a, p. 14).

A “familiaridade” com o personagem não se dá apenas por observar o “estado econômico e social da época”, como por integrar-se fortemente ao protagonista, ser como este. Revelando o tormento, cria sua narrativa primeira com base nas “fantasias que a miséria provoca”. As “ficções que Arlt cria para si como personagem-escritor” (FRENKEL, 2014, p. 15) compreendem os registros biográficos já citados, até pretensas coincidências de sua vida com as peripécias que passam suas personagens ficcionais. Saítta traz à baila a construção do próprio Arlt desta imagem de que teria vivido infortúnios semelhantes aos de suas personagens: “(...) escritor torturado, tan oscuro como Remo Erdosain o Silvio Astier; (...) Arlt narra su propia vida con los rasgos heroicos de un personaje de ficción.” (2013a, p. 135). Isto o tornaria humilhado, fora de lugar, marginal.

O jovem Arlt também convive com uma série de pessoas migrantes de distintas partes do globo, nas ruas de uma Buenos Aires babélica, em franca expansão demográfica e porto de cruzamento cultural<sup>61</sup>. Como bastante lembrado pela crítica, desde cedo Roberto Arlt estará

---

<sup>61</sup>“Entre 1870 y 1914 cuatro millones de inmigrantes llegan a la Argentina, es decir, en esos cuarenta y cinco años la cuota de extranjeros de la población argentina se ha elevado del 12 al 30 por 100. (...) Buenos Aires, ‘la cabeza de Goliath’, aumenta de 177.000 en 1870 a 1.300.000 en 1900 (el 32 por 100 de la población total del país) y cuenta con 1.600.000 en 1918.” (GNUTZMANN, 2011, p. 15). Babel também foi a figura escolhida

em uma confluência de várias línguas, modulando o aprendizado do espanhol formal na escola, principalmente com o italiano e o alemão que se falavam em casa e no bairro. Isto aparece na linguagem<sup>62</sup> empregada em *El juguete rabioso*, quando: utiliza intercaladamente palavras de diferentes idiomas, como “te la ‘voglio dire” ou “¡Qué vida, frau, qué vida...!” (ARLT, 2011, p. 119 e 163); simula com destreza a fonética de sotaques, como “... daba ar pobre lo que quitaba ar rico...” ou “\_Rengo... bení, Rengo.” (ARLT, 2011, p. 88 e 211); e a fala com gírias e expressões populares, entre outras: “\_¡Rajemos!. ¡La cana!” e “\_Ranún... pero mirá, che, Silvio, hay que regenerarse;” (ARLT, 2011, p. 94 e 199). Segundo Saítta, um dos primeiros fragmentos de *El juguete rabioso* aparece em uma revista precisamente de nome *Babel*, em 1922, sob o título de “Recuerdos del adolescente”<sup>63</sup> (2000, p. 228).

\*

Nos primeiros anos da década de 1920 Arlt vai a Córdoba, onde conhece e rapidamente se casa com Carmen Antinucci. Poucos são os registros deste período. Discorre-se sobre possíveis dotes recebidos deste casamento, gastos com empreendimentos desastrosos e na divagação do jovem entre esta província ao norte e a capital federal. Assim como Jorge Amado, será aos 22 anos e entre viagens que Roberto Arlt acompanhará a gestação e nascimento da primeira filha, Electra Mirta Arlt<sup>64</sup>. A relação dele com a família Antinucci não é amigável. O casal e a filha mudam-se em definitivo para Buenos Aires e um dos primeiros contos de Roberto Arlt a ser publicado, em dezembro de 1925, é *La tía Pepa*. As personagens

---

como temática para recente edição da Revista Literária de Tradução na qual saíram, entre outros, dois contos de Roberto Arlt traduzidos por Livia O. B. Da Costa Carpentieri e por mim (2020).

<sup>62</sup>Rita Gnutzmann dedica uma seção a linguagem em seu estudo preliminar a *El juguete rabioso*. Entre a análise do léxico, do uso de idiomas estrangeiros e argentinismos, diz do uso do pronome enclítico na narrativa arltiana, assemelhando-o brevemente com o emprego feito em *Doña Bárbara* e *Don Segundo Sombra* (2011, p. 63). O tradutor Davidson Diniz também aborda a tentativa da fundamentação de uma literatura nacional do início do século XX, o que envolve a questão da linguagem utilizada na narrativa arltiana como oralidade usada no meio popular e marginal, tal como o tango que surgia naquele tempo, no posfácio com título enfático: “Roberto Arlt, ou a garganta de bandoneon. Voz e dicção imigrante no sistema literário argentino” (2014).

<sup>63</sup>Este fragmento é analisado com detenção por Corral (2009).

<sup>64</sup>Antinucci acaba morrendo de tuberculose em 1940, antes de findado o processo de divórcio, com desavenças e afastamentos. É importante referenciar a trajetória destas mulheres, com quem os autores compartilharam um início na paternidade e carreira literária, mas de quem se separaram. Bem como, pensar nessas crianças que nascem com os pais em circulação por diversas províncias, em tentativa de se estabelecerem financeiramente e na profissão da escrita. Eulalia Dalila Amado terá uma morte prematura, em 1949, quando o pai viaja pela Europa e URSS, então reconhecido como escritor e pessoa pública; enquanto Mirta Arlt seguirá uma carreira no meio artístico, sendo fundamental na crítica e divulgação da obra do pai, e a detentora de seu espólio até a morte, em 2014 (hoje o material se encontra conservado pelo Instituto Iberoamericano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano – Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz - IAI, de Berlim).

deste conto carregam nomes similares à de parentes da esposa, satirizando comportamentos e traçando o início da imagética da hipocrisia da classe média em sua obra a partir de sogras amargas e mesquinhas (SAÍTTA, 2000, p. 27-28; simbologia também apontada por Masotta, 1998, p. 66). Desde os primeiros anos as brigas são constantes no casamento e isto aparece na literatura de Arlt. Não há relação matrimonial harmônica em *El juguete rabioso*, a tirar pelas discussões calorosas entre os napolitanos Doña María e Don Gaetano e até agressões físicas entre os Naidath.

\*

Se é notória a prematura escrita do baiano Jorge Amado, este filho de imigrantes, que é Arlt, autofigura-se não só escrevendo, como vendendo um conto ainda com oito anos. Novamente, esta afirmação é de uma de suas autobiografias. Esta publicada em 1926 no mês seguinte à publicação de *El juguete rabioso*, na revista *Don Goyo* editada por seu amigo de infância, Conrado Nalé Roxlo. Há dois pontos interligados a se ressaltar nessa mitologia inaugural: este princípio de escritura disperso e impreciso é narrado por Arlt em algumas das muitas notas autobiográficas, recorrentemente usadas para tentar compor sua personalidade perante o público; por outra parte, o vínculo quase imediato entre a escrita e o poder econômico. Como resalta Piglia em alguns textos acerca de Arlt (1993a ou 2004), o acesso e a manutenção de sua literatura passa necessariamente pela questão econômica, ou seja, pelas relações entre ficção e poder<sup>65</sup>.

Para recuperar as primeiras escritas de Roberto Arlt que puderam ser de alguma maneira documentadas, cito: aos dezoito, após um encontro que este menciona diversas vezes, Juan José de Soiza Reilly publica *Jehová*, provável parte de um romance arltiano nunca encontrado (BORRÉ, 1997, p. 615-616, e SAÍTTA, 2000, p. 20-21); as invenções e a investigação mística dão a tônica de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, ensaio que sai no periódico *Tribuna Libre* no início de 1920. Ainda paira a dúvida sobre outro escrito de juventude<sup>66</sup>, *Diario de un morfínomano*, que teria sido publicado em um jornal cordobês em 1920 (SAÍTTA, 2000, p. 29). Este último com prólogo do mesmo Soiza Reilly, cuja importância

---

<sup>65</sup>Ponto igualmente sublinhado por Sarlo (2010).

<sup>66</sup>Piglia investe na ficção imbricada com a bibliografia, quando narra as buscas por um manuscrito inédito do autor portenho em “Homenaje a Roberto Arlt”, texto publicado em *Nombre falso* (2002).

para Arlt pode ser vista expressamente em *El juguete rabioso*, quando Silvio e os amigos comentam crônica do jornalista (ARLT, 2011, p. 97).

Na *aguafuerte* escrita em terras cariocas, “Éste es Soiza Reilly”, tal encontro volta a aparecer, aqui como tendo acontecido em 1916 ou 1917, assim, quando Arlt tinha a mesma idade que Silvio Astier. Vizinho do bairro Flores, Soiza Reilly<sup>67</sup> já era escritor de prosa ácida, conhecido por *El alma de los perros* e editor da publicação popular *Caras y Caretas*, uma espécie de precursora do *El mundo*. A recordação da figura mais velha e áspera que inicia nos primeiros passos da literatura, ainda carrega o tom juvenil encontrado nas memórias de Astier:

Por isso eu nunca me esqueci de Soiza Reilly. Foi a primeira mão generosa que me presenteou com a mais extraordinária alegria da minha adolescência. (...) eu sei que, se continuei escrevendo, era porque, nesse artigo grudado com quatro pregos na parede do meu quarto, eu via uma promessa invisível de êxito no grande título “prosas modernas e ultramodernas”, que, a modo de um elogio irônico, havia posto o escritor maduro, para o rapaz que acreditava que quanto mais termos “difíceis” se usam na prosa, mais artística era essa... (ARLT, 2013, p. 375).

Ao contar sobre sua adolescência, Arlt postula a generosidade no “presente” ofertado. Tal qual Silvio quando avista um possível sucesso em suas intenções, sente a “extraordinária alegria” por ter encontrado algo em que podia ser reconhecido, no caso do autor, pela primeira publicação. Pregada na parede, a promessa de êxito é invisível, apenas guardada pelos olhos do jovem que aspira ser moderno como no título que lhe era ofertado. Só na maturidade percebe a ironia na pomposidade e retumbância contidas em tão grande anúncio. Novamente, um início ambíguo e um tanto melancólico, que também delinea a formação titubeante e o contínuo esforço pessoal.

Nos primeiros anos da década de 1920, enquanto Jorge Amado fazia molecagens e escrevia suas primeiras letras na cidade de Salvador, um jovem Roberto Arlt perambulava por

---

<sup>67</sup>Josefina Ludmer, ao tomar o delito como instrumento de análise que relaciona culturas e articula poderes, diz a relevância de Soiza Reilly na literatura argentina elegendo-o como o “Virgílio” desta leitura (2002). Roberto Arlt está entre seus sucessores, elencado na genealogia da “entrega do primeiro manuscrito ao mestre”, sendo o encontro entre os dois uma iniciação ao delito. Ludmer entrelaça: “‘Soiza Reilly’ como posição, como espaço, como uma das ligações entre o fim de século e Arlt. Condensa entre 1907 e 1914: anarquismo estético, modernismo, jornalismo popular de celebridades e das periferias, ficções de criminosos e loucos, e é o escritor nihilista que escreveu um *best-seller fundado no ódio* (como Vargas Vila), *El alma de los perros*, que Arlt recita de memória na cena de 1916-1930, e que é o que nos permite traçar uma tradição literária argentina ‘em delito’ e *uma linha cultural e imaginária* que vai do anarquismo ao peronismo.” (2002, p. 285).

Buenos Aires preparando um romance e importunando amizades com leituras avulsas de seus rascunhos, entre cafés e redações de jornais<sup>68</sup>. Tal romance, inicialmente intitulado *La vida puerca*, depois de algumas recusas editoriais por parecer mal redigido<sup>69</sup>, vem a ser publicado com o nome de *El juguete rabioso* em 1926, após ganhar o concurso literário dirigido por Enrique Méndez Calzada da editora Latina.

Como se vê, a qualidade e mesmo o título do romance de Arlt não eram consenso. De maneira similar à sua primeira publicação, há um escritor experiente que se presta a iniciar o novato. O título final<sup>70</sup> fora sugestão de Ricardo Güiraldes, que considerara o nome original “cético”, e alterou-o para um mais “reluzente” (BORRÉ, 2000, p. 109). A proximidade entre Arlt e Güiraldes não é óbvia, são até considerados “antitéticos”<sup>71</sup>. O último vinha de uma família aristocrata, poeta, contista e tradutor, já estabelecido no meio editorial. Incentivador das vanguardas artísticas, dirigia a revista *Proa* ao lado de Pablo Rojas Paz, Brandán Caraffa e Jorge Luis Borges. Ainda assim, o estímulo do autor experiente ao iniciante é apontado em biografias e marcado pela publicação de trechos de *El juguete rabioso* em *Proa*. Entre estes, sai em maio de 1925 mais uma história de iniciação. Nesta, o jovem narrador vai a Flores visitar um poeta que já havia aparecido nas revistas *El Hogar* e *Caras y Caretas*, para exhibir seus próprios escritos. Corral correlaciona esta história novamente com José Juan Soiza Reilly

---

<sup>68</sup>“(…) nada lo perturbaba [Roberto Arlt], siempre que hubiera encontrado el hilo de la narración. De la misma manera escribió sus artículos periodísticos, sumergido en redacciones pobladas de periodistas. Una vez definidas las primeras páginas, no podía desprenderse del manuscrito y lo llevaba a todas partes en el bolsillo. Tenía una gran necesidad de leerlo y leérselo a todo el mundo. Sólo así podía corregir o modificar algo. Por eso, señalaba Guibourg, después de leída la novela nadie estaba a salvo, porque dos o tres días después había agregado un capítulo, o había suprimido una carilla y nuevamente iniciaba la lectura, para terror de muchos.//Nalé Roxlo, uno de sus más apasionados escuchas, se acomodaba ante la presunta lectura de *La vida puerca*.” (BORRÉ, 2000, p. 103-104).

<sup>69</sup>Borré reproduz as palavras de Elías Castelnuovo, que recusa a inserção do primeiro romance de Arlt em uma coleção de novos autores que organizava no momento: “(…) ofrecía innumerables fallas de diversa índole, empezando por la ortografía... siguiendo por la redacción y terminando por la unidad y coherencia del texto. (...) La presentación, las formas sintácticas no se ajustan a la idea que tiene esta colección.” (CASTELNUOVO *apud* BORRÉ, 2000, p. 107).

<sup>70</sup>O mesmo Castelnuovo que havia recusado publicar o romance criticou a alteração do título sob a orientação de Güiraldes, que “se encargó de proceder a su profilaxis con tal rigor que hasta le cambió un título claro y contundente, de proyección social, por otro bastante turbio, carente por completo de claridad y de contundencia.” (CASTELNUOVO *apud* SAÍTTA, 2000, p. 33).

<sup>71</sup>A contraposição é feita, entre outras pessoas, por Álvaro Yunque, escritor contemporâneo a Arlt e Güiraldes, que descreve a importância da relação para a escrita arltiana: “Después, Arlt se encontró con Ricardo Güiraldes, el reflexivo, el sutil, el educado, flor de civilización -su antítesis. (...) Aquél pulió y aconsejó al muchacho mucho menor. Hasta le enseñó ortografía. Arlt cogió de su generoso, improvisado maestro la técnica, lo exterior del oficio. Lo demás, el alma bravía, pintoresca, anárquica de sus libros, siguió encontrándola en la vida, dándose tropezones con la humanidad canalla y sufriente.” (*apud* CORRAL, 2009, p. 233, nota 7).

(2009, p. 231, nota 2) e Saítta aponta inspiração em Félix B. Visillac (2000, p. 19). Intitulado “El Poeta Parroquial”, o capítulo não constou no texto final do romance.

No mesmo ano do primeiro romance, contos de Arlt são publicados em *Mundo Argentino* (o primeiro deles será *El gato cocido*<sup>72</sup>, poucos dias antes do lançamento de *El juguete rabioso*) e artigos em *Don Goyo*. No ano seguinte, sem deixar de colaborar com outros periódicos, passa pela seção de ocorrências policiais do diário *Crítica*, experiência que lhe proporciona uma relação estreita com infratores e seus atos delitivos, como lhe encarrega de um modo de escrita que deve estar atento à reação do público. Como destaca Saítta sobre este período: “(...) trabajar en el diario que hizo del crimen y del delito uno de los ejes centrales en la construcción de un nuevo modelo de crónica periodística implica cubrir todo crimen, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa o accidente capaz de conmover a la opinión pública.” (2000, p. 53). Em meados de 1928, inicia as notas diárias no recente *El Mundo* (entre elas as famosas *aguafuertes*), que o consolidam profissionalmente na carreira jornalística e que manterá até sua morte.

Tal como Jorge Amado articula seus contatos no meio literário, Arlt tenta criar vínculos. Diz de suas relações artísticas em crônicas e, em 1926, dedica *El juguete rabioso* a Güiraldes. Quiçá até mesmo na nomeação de “Don Segundo” dada a um personagem do romance, açougueiro desconfiado do primeiro capítulo, seja uma homenagem a Güiraldes, pois no mesmo ano também saíra a obra *Don Segundo Sombra*, também um romance de formação. Talvez a falta de tino comerciante e a morte deste padrinho no ano seguinte, fizeram com que Roberto Arlt seguisse sem fixar-se em um grupo delimitado. A segunda edição de *El juguete rabioso* sai sem dedicatória (ela apenas retorna na edição<sup>73</sup> coordenada por Ricardo Piglia, em 1993). A importuna perambulação e o difícil reconhecimento, apesar do esforço e de qualquer tentativa, são características semelhantes às investidas de Silvio Astier.

---

<sup>72</sup>Este conto é uma reelaboração do conto *La tía Pepa*. Foi recentemente traduzido ao português por Gloria Elizabeth Riveros Fuentes, Maria Barbara Florez Valdez e Virginia Castro Boggio (ARLT, 2018).

<sup>73</sup>Não foi fácil eleger a edição para referenciar nesta dissertação. Várias delas explanam sobre as bases originais para o trabalho, tendo em vista que o texto arltiano muitas vezes foi corrigido por editores, seja nas questões gramaticais ou marcações gráficas, como vírgulas, espaços e aspas. Por fim, optei pela da editora espanhola Cátedra a cargo de Rita Gnutzmann, que apresenta amplo estudo prévio na mesma publicação. Como leitor não argentino que sou, encontrei auxílio nas notas sobre léxico e contexto. A eleição desta edição não dispensou o cotejamento com outras edições, em língua castelhana e traduções.

A versatilidade talvez corrobore com a sensação de ambiguidade de seu posicionamento político<sup>74</sup>. Arlt, aos vinte e um anos, chegou a trabalhar na gazeta *Pátria*<sup>75</sup>, ligada à nacionalista e profascista *Liga Patriótica Argentina*, para além de criar personagens de conduta intempestivamente déspota ou de ideias autoritárias<sup>76</sup>. Seu colorado partidário é mais vacilante que o de Amado, mas transpassa a década de 1930 contribuindo com diversos jornais associados a organizações de luta social e que declaradamente apoiam a esquerda política, como *Extrema Izquierda*, *Izquierda* e *Última Hora*. Apesar destas ações, não chega a se filiar a nenhum partido e segue questionando o *status quo*, ironizando instituições e costumes em suas crônicas e narrativas por toda a vida. Em *El juguete rabioso* podemos ver o cinismo com que trata o casamento, a hipocrisia de pequenos proprietários, o favoritismo corrupto nos meios militares, o esnobismo das classes altas, bem como a miséria e a desigualdade no acesso à cultura e qualidade de vida.

---

<sup>74</sup>Para mostrar o lirismo sarcástico e infame que Arlt carrega em sua postura pública cito parte da autobiografia publicada em 26/08/1931, em tradução de Gustavo Pacheco: “Ofícios: vários. Filiação psíquica: humor instável. Necessidades: reduzidíssimas. Ideais: nenhum. Convicções: nenhuma.” (ARLT, 2013, p. 243). Noé Jitrik enfatiza a dificuldade de síntese: “(...) ha sido un quebradero de cabeza para muchos críticos: ¿se ha dejado Arlt seducir por el discurso fascista? ¿Es un auténtico anarquista que desearía destruirlo todo? ¿Posee una ‘claridad’ ideológica que lo rescataría del infierno pequeño burgués del que sale y del que quizá no se desprenda nunca? ¿Es un auténtico revolucionario en el sentido marxista de la palabra?” (2000, p. 664).

<sup>75</sup>A título de curiosidade, Jorge Amado também participou brevemente da publicação do jovem integralista, Adonias Filho, chamado *A Pátria*, em 1927. Pouco tempo depois, faria parte da oposição a este no baiano *A Folha*. A curiosidade homônima segue. Jornal também designado *A Folha*, agora carioca, será aquele que hospedará Roberto Arlt em sua passagem pelo Brasil em 1931. Para além das coincidências nominais, Arlt e Amado viveram na mesma avenida Cordoba da capital argentina no ano de 1941, há apenas 950 metros de distância. Não encontrei registro de encontros entre eles em nenhum dos períodos (o que poderia inspirar um conto que propusesse “duplicações da história” a partir de encontros insólitos em cafés ou bares, como frequentemente feito na tradição literária argentina).

<sup>76</sup>As palavras de Silvio Astier vacilam em *El juguete rabioso*, porém, o complot formado em *Los siete locos* será mais intenso ao expressar admiração por Mussolini ou tomar como exemplo de organização a Ku Klux Klan. No entanto, mesmo esta atribuição será em si contraditória ao verificarmos a seleção dos modelos de tal grupo secreto, que vai desde Ulisses e Napoleão, passando pelo torpe italiano, até incluir Lenin. Ao final de *Los lanzallamas* o esquema armado terá conclusão trágica, com tomada de poder militarizada que tristemente se assemelhará ao que viria ocorrer no cenário político concreto argentino.

Após o golpe militar que depõe Hipólito Yrigoyen da presidência<sup>77</sup>, Roberto Arlt assume uma postura mais alinhada às pautas de grupos libertários e progressistas<sup>78</sup>. Em 1932, funda a Unión de Escritores Proletarios com Elías Castelnuovo (quem havia recusado seu primeiro romance, mas o auxilia na aproximação com escritores de esquerda da editora Claridad), dedica-se à escrita dramática e tem suas primeiras peças encenadas com direção do notório “boedista” Leónidas Barletta no Teatro del Pueblo, considerada uma das primeiras salas de teatro independente da América Latina. Ao retornar de viagem como correspondente do jornal *El Mundo* no ano de 1936, narra ao grande público a agitação popular que seria o preâmbulo da guerra civil em terras espanholas sob a sombra franquista e passa a realizar notas de denúncia (como sobre a condição de hospitais, escolas e obras públicas), alternando o nome da coluna diária para títulos como “Tiempos presentes” e “Al margen del cable”.

A respeito do posicionamento em áreas intermediárias, lembro ainda da polêmica Florida/Boedo<sup>79</sup>, reiterada discussão em que se verificam os agrupamentos de certas tendências literárias, as relações estéticas e políticas do momento, em dois polos: Boedo, com importância da temática social, ou Florida e seu destaque da renovação da forma. Reitero o caráter transitivo de Arlt, ao interagir com membros de ambos e publicar em revistas de variado escopo. Isto é admitido pelo próprio autor no relato provocativo “Epístola a los genios porteños” de fevereiro de 1926, no qual sintetiza ironicamente ser leitor do “burguês” Flaubert como do “degenerado” Dostoiévski.

Desenha-se, assim, mais uma vez como marginal.

---

<sup>77</sup>Não há dúvidas que o golpe de 1930 instaura um clima de terror na República Argentina iniciando aquela que viria a ser chamada de “década infame”, no entanto, ressalto que os governos anteriores da Unión Cívica Radical já propiciavam forte ação repressiva contra agremiações comunitárias que apresentassem reivindicações. Contando com a mobilização da Liga Patriótica Argentina, em 1919 centenas de pessoas foram assassinadas para conter o movimento iniciado por uma greve em Buenos Aires e durante anos a violência estatal será impiedosa contra povos nativos e organizações trabalhistas do campo, em especial na região da Patagônia (BAYER, 2009). Cito estas campanhas sangrentas, pois terão como resposta a ação de anarquistas expropriadores, bastante lembrada na obra de Arlt. Para citar exemplos, em *El juguete rabioso* o agente que persegue Irzubeta na saída da biblioteca chama-se Manuel Carlés (ARLT, 2011, p. 125), homônimo de comandante desses massacres e alvo de atentado no período de escrita do romance (como destacado por Viñas, 2004, p.77); o Club de los Caballeros de la Media Noche aludem ao anarquista Bonnot e seu bando ao confabular seus golpes (ARLT, 2011, p. 91 e 111); ainda, o fuzilamento do icônico Severino Di Giovanni ficará testemunhado na *aguafuerte* “He visto morir”, no início de 1931.

<sup>78</sup>Glenn Close (2000) faz análise em que vê certo desprezo anárquico pelas instituições, sendo possível justapor as personagens arltianas a qualquer cidade moderna. Larra (1992), na citada biografia, instaura a visão militante. Horacio González (2008) segue esta última com ponderações. No entanto, Jitrik (1976) chama a atenção para a tentativa de uma leitura que não admita traços ideológicos. Exponho aqui esta aproximação com grupos políticos exatamente para situar a dimensão múltipla e o embate discursivo provocado por Arlt (discussão ainda vigorosa, como demonstra o artigo de Anna Björk Einarsdóttir, 2021).

<sup>79</sup>Reforço a maleabilidade da classificação destes pretensos grupos antagônicos, conforme analisado por Sarlo (1997) ou Pietro (2009).

A dificuldade de seu posicionamento em determinadas escolas é discussão que amplia a qualidade literária de Arlt nos dias atuais. Em especial, acredito interessantes aquelas análises sobre características que o aproximam à vanguarda expressionista sem deixar de notar fortes elementos realistas, como analisado por Viviana Gelado (2007) e José Amícola (1985). Os contrastes estéticos entre o barroco e o gótico são salientados por Sarlo (1997) em imagens que podem ser vistas desde seus primeiros escritos, como o próprio *El juguete rabioso*.

\*

O primeiro romance de Arlt se dá precisamente como inauguração<sup>80</sup> de um motivo literário que rompe com a tradição de louvor nacional argentino, em meio a tensões políticas. Desta maneira, sua escrita se manifesta como parte do momento desordenado<sup>81</sup>, da tortuosidade da vida cotidiana, repleta de vontades e de perdas, sendo, em certo sentido, alheia à escrita leve, positiva e espirituosa. A conjunção de atores sociais de diversas origens, preponderantemente marginais e imigrantes, dá valor e liberta a expressão através da dita “má escrita”, que Arlt incentiva em suas notas, causando estranhamento e impelindo o questionamento daquilo que se diz preciso e regulado.

Insisto que, ao dizer sobre a vida de Arlt, não é difícil cair na imagem construída de escritor marginalizado e fracassado. Se há um rechaço crítico, focado em seu estilo áspero e com traquejo incorreto da língua, essa imagem penosa é assumida por Arlt muitas vezes como forma de se colocar em contraposição aos valores de uma literatura refinada, do ambiente da alta cultura, do esplendor de bibliotecas de estantes inumeráveis. A invasão à biblioteca em *El juguete* pelos “Caballeros de la media noche” pode ser vista como uma irrupção confrontosa a este mundo. A distância é reclamada por aquele que “escreve mal”, assumindo-se também

---

<sup>80</sup>Em mais de uma oportunidade a crítica o classifica como inaugural, não somente na ambientação de suas narrativas, como no estilo ou na focalização: “Daí que *A vida porca* não seja considerado apenas o primeiro romance de Arlt senão, também, o primeiro romance que abre o modernismo argentino. (...) é inaugural, isso sim, porque ressignifica, antes de qualquer outro texto argentino, o subúrbio como saída da tradicional entre o campo e a cidade (Cf. Williams, 2011). Abre-se, por tudo isso, uma espessura narrativa da língua ainda não desenvolvida naquele sistema literário.” (DINIZ, 2014, p. 223-224); “No es Arlt un marginal, entonces, pero escribe una literatura pensada desde la marginalidad. Arlt se piensa desde el margen –como él mismo titula sus últimas crónicas periodísticas, ‘Al margen del cable’–, para poder construir, desde ese margen, un nuevo espacio de enunciación, una nueva forma de representación y un sistema de personajes que también es nuevo.” (SAÍTTA, 2013a, p. 135-136).

<sup>81</sup>“Así pues, más allá de su soledad individual, por encima de su amargura y resentimiento vitales, lo que anima el sentido de marginalidad que permea las narraciones de Arlt es esa verdad histórica y colectiva que caracteriza la experiencia inmediata del ser moderno” (FLORES, 1987, p. 50).

como vítima da incompreensão alheia, e que cultiva que escrever é um ato violento, feito na angústia imposta pela necessidade de produção do compromisso laboral-financeiro, fruto de uma vida ida aos porcos, tal como reclama Astier.

Como ressalta Saítta (2013a), a leitura deste escritor consegue ultrapassar a visão autobiográfica ou carregada ideologicamente, para assumir o interesse pela literatura pelo fato de esta abranger aspectos conflitantes e conspiratórios. Saítta continua informando sobre a forma da repercussão da obra de Arlt nos últimos anos, incluindo o peso e potência de sua figura pública nas diversas interpretações.

A su vez, la trayectoria pública de Arlt condensa las figuras del escritor, del militante, del periodista comprometido con su ciudad y su tiempo, del analista político, del dramaturgo, del crítico teatral o cinematográfico, del viajero, del inventor frustrado, permitiendo el abordaje historiográfico y crítico de diferentes mundos: el mundo barrial de comienzos de siglo, el del periodismo moderno en sus años de formación y consolidación, el de las prácticas políticas de los intelectuales de izquierda, el de un teatro que tenía aspiraciones sociales y didácticas, el de los pequeños inventores, y obviamente el mundo de un campo literario cuyos actores recién entonces se estaban profesionalizando. (SAÍTTA, 2013a. p. 136).

Não há dúvidas sobre a data em que o coração de Arlt deixa de pulsar: 26 de julho de 1942<sup>82</sup>. No entanto, sua obra segue esquivando nocautes<sup>83</sup> por meio de linhas tortuosas. Naquele mesmo ano, Elisabeth Mary Shine<sup>84</sup> daria a luz ao segundo filho de Roberto Arlt. A criança recebe o mesmo nome do pai.

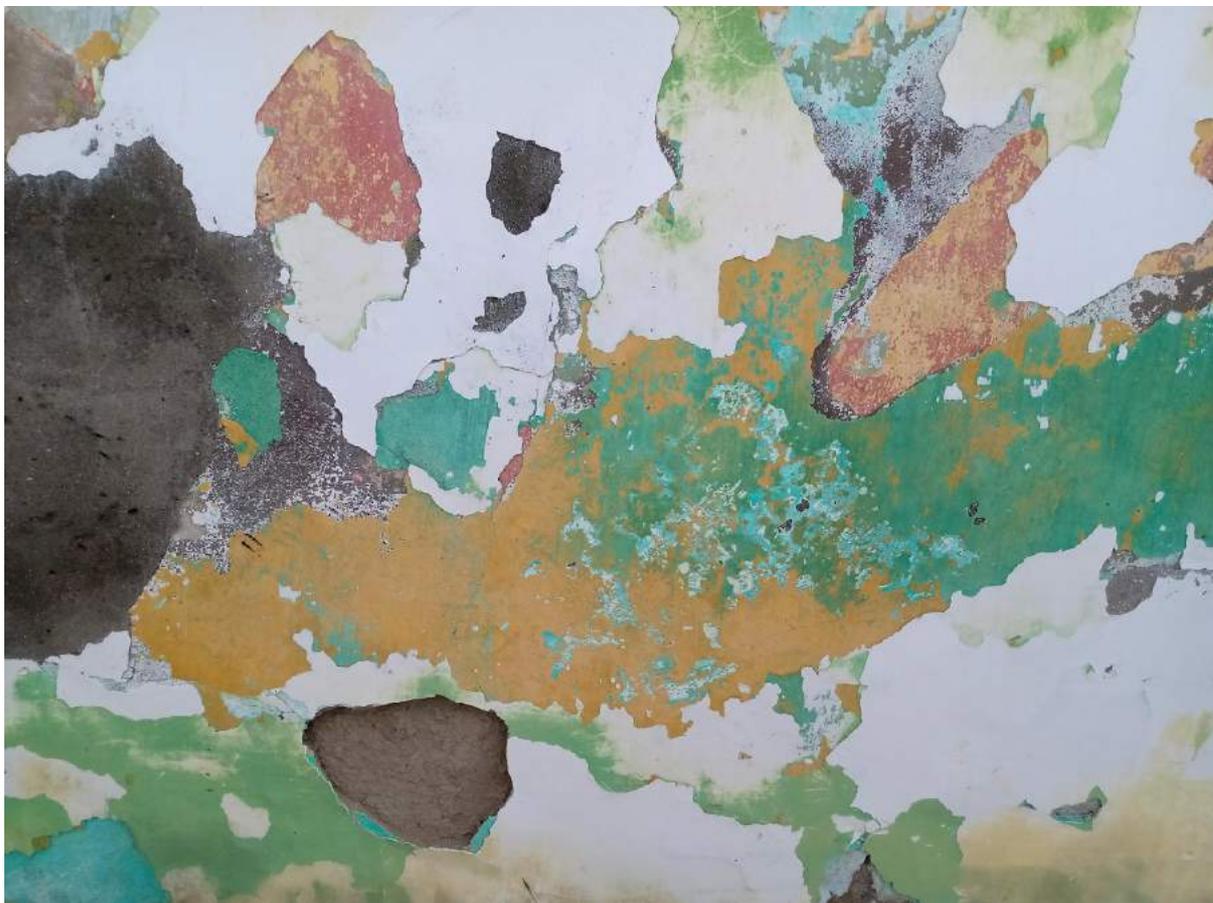
---

<sup>82</sup>A data da morte de Arlt recebe carga simbólica ainda maior por se dar exatos dez anos antes da morte de outra figura argentina marcante, Eva Duarte Perón. Cativante é o relato do encontro entre ambos em um café, em que teriam dito uma anedota sobre quem morreria primeiro, como um signo do destino ou previsão astrológica (TIEMPO *apud* NOGUÉ, 1993, p. 166).

<sup>83</sup>Aludo ao contato e à ginga inerentes à prática do boxe como Arlt utiliza em várias notas, em especial, no enfático prólogo de *Los lanzallamas*: “(...) hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. (...) El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula.” (ARLT, 2000, p. 285-286). O boxe ganhava espaço na América Latina muito pelo entusiasmo de imigrantes italianos, como acontece em *Jubiabá*, cujo primeiro capítulo chama-se, precisamente, “Boxe”.

<sup>84</sup>Saítta entrevista uma idosa Elisabeth Mary Shine para finalizar a biografia de Arlt. O último capítulo desta conta o encontro nas salas de *El Hogar*, onde Shine trabalhava, e as frequentes trocas de moradia, entre pensões e brigas físicas do casal (2000, p. 206-219).

FOTO 3 – variações



Autoria própria. Travessa dos Operários, Cachoeira, 2021.

## 2. Às margens

... Eu fui escrever. Ninguém aborreceu-me hoje. Quando o crepusculo vinha surgindo eu fui procurar a Vera. Os favelados estavam reunidos na rua apreciando a briga da Leila e da Pitita com uma negrinha que apareceu por aqui, Mas eu já estou enfastiada de brigas.  
(*Quarto de despejo*. Carolina Maria de Jesus)

Como havia dito no princípio, a margem foi o aspecto que mais me tocou em primeira leitura correlata de *El juguete rabioso* e *Jubiabá*. A presença dos limites urbanos, o cais e as andanças pelas ruas me levavam a questionar que espaços eram aqueles, reiteradamente nomeados, em que personagens circulavam de modo incômodo ou alegre, realizando travessuras, escapando de um porvir que por vezes parecia invariável, e se mostrando em público. Assim, via uma ruptura exatamente por Arlt e Amado colocarem marginais no centro de seus romances, a visibilidade destes como transgressão.

Para além da temática da juventude delinquente, da classe que estorva e embaraça a ordem social, foi o elemento espacial intimamente ligado às ações das personagens que me levou a aproximar os romances, pois este não apenas as molda, como também ressoa sentimentos e aponta direções. A importância do espaço é tal que se alia à caracterização das personagens, na relação entre a luz e a sombra, na exaltação de cores distintas, na denotação de ruídos e cheiros, nos detalhamentos do vestuário e de arquiteturas. A aliança é constante entre o espaço e o clima psicológico, um altera a percepção do outro, imbricando de maneira orgânica a transformação. Assim, cabe analisar aqui os espaços desses textos como inconformidade de limites entre os processos subjetivos dos protagonistas e seus caminhos.

Proponho investigar como o espaço é construído nos romances para auxiliar a complexidade da formação emocional dos protagonistas, descobrindo anseios, angústias, alegrias e medos. A abordagem do cotidiano em ambientes de vulnerabilidade social e estrutura habitacional precária como as periferias, a inserção em meios de grande circulação de pessoas propiciará, nos dois romances, a interação dos protagonistas com personagens de diversas origens geográficas e culturais. Buenos Aires e Salvador como portos de embarque e desembarque favorecem essa mescla. Neste sentido, analiso estes espaços enquanto instrumentos textuais que dão corpo à formação dos protagonistas, simbolizando sensações, como, também, contribuindo para a

compreensão de como estas literaturas expõem as contradições internas dessas cidades latino-americanas nas primeiras décadas do século XX, quando apresentam a facilidade ou interdição de acesso das personagens em circulação.

Eneida Leal Cunha já destacou a importância da cidade para a escrita de *Jubiabá*, inclusive aludindo à análise de Beatriz Sarlo<sup>85</sup> sobre este mesmo período na vida cultural de Buenos Aires.

em primeiro lugar, a cidade é a verdadeira cena em que se encontram o autor moderno e seu público, é o espaço que lhes é familiar e, ao mesmo tempo, inquietante; em segundo, para a modernidade, a cidade assume importância e interesse extraordinários, como o cenário onde convivem intimamente – e confrontam-se – os grupos sociais, as diferenças de classe, de etnia, de gênero, de projetos e expectativas existenciais; em terceiro, a cidade representa, para a modernização cultural, o lugar ideal de implementação dos projetos humanistas e marxistas, das utopias transformadoras, seja no plano reformista, seja no plano revolucionário. (2000, p.128).

A transgressão daquilo que é circunscrito abre possibilidade para partilha e reconhecimento, por colocar um conjunto de atores políticos frente a frente, visíveis. A marginalidade é evidenciada neste contraste, e é por si uma metáfora espacial. Parece proveitoso entender estas contradições e explorá-las, encarando o espaço como crucial para a caracterização dos personagens, instrumento que faz a confluência das questões sociais e dos sentimentos íntimos implicados, na fundação de paisagens subjetivas. Como o narrador de Arlt diz: “No era yo, sino el dios que estaba dentro de mí, un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo.” (2011, p. 205). As personagens alteram suas características não somente pela passagem do tempo, da infância à vida adulta, mas com os “pedazos” do espaço e suas mudanças.

A transgressão é apresentada aqui quando as personagens transpassam as fronteiras que lhes eram impostas, provocando delitos culturais<sup>86</sup>. Com isso, reagem de maneiras diversas aos diferentes espaços, transmitindo afetos fora do eixo, em rejeição claustrofóbica, postulam recusas

---

<sup>85</sup>Importante crítica literária e cultural argentina, Sarlo possui vários estudos sobre a importância urbana na criação artística. Dentre outros escritos, cito o estudo no qual analisa relações culturais e sociológicas na Buenos Aires dos anos 1920 e 1930, *Modernidade periférica*, e trata do impacto das transformações da cidade no vagar por ela (como quando é tornada literatura por Arlt): “Os trens, as luzes de neon, os gasômetros, os edifícios de aço e vidro (que Arlt, mais do que registrar, antecipa) marcam o itinerário do *flâneur* desesperado. Trata-se de um espaço urbano moldado pela pobreza dos imigrantes, pelo *bas-fond* e pela tecnologia, num nível idêntico de importância. Como observou Jitrik, a percepção e os sonhos se constroem com materiais tirados da paisagem quase futurista da cidade moderna (...)” (2010, p. 109).

<sup>86</sup>Lembro que os escritos não compreendem integralmente a perspectiva de uma parcela marginalizada da população ou dela sejam representantes, porém apresentam uma conjuntura que permite a abertura para que sejam lidos como queixa ou denúncia, admitindo uma função social atenta à descrição da desigualdade a partir desta parcela populacional desfavorecida.

ao se posicionarem em relação ao meio que lhes oprime, se enraivecem em territórios hostis, realizam intervenções no luxo, e irradiam suas aflições na multidão, sussurrando seus desequilíbrios solitários ou esperanças comuns.

O espaço funciona, portanto, apontando estados mentais em ambos os romances. Isto não quer dizer que com isso se desfaça o traço realista que recorrentemente sugere verossimilhança ao entonar especificidades locais. As cidades de Salvador e de Buenos Aires se fazem presentes na nomeação direta e o uso de seus espaços nas narrativas, identificando os bairros em que os personagens estão, as ruas que cruzam, mostra ou esconde a dramaticidade dos atos que lá ocorrerão. Os lugares concretos são tomados temporariamente, na breve leitura das linhas, para ali fundarem um lugar outro, para ali tornarem-se ficção.

## 2.1 Canto da cidade

Em *El juguete rabioso*, as memórias de juventude de Silvio Astier são narradas em quatro capítulos divididos não só temporalmente, mas espacialmente, em trajeto que mostra as vertigens do protagonista em tentativas de pertencimento, em busca por um lugar que lhe seja próprio<sup>87</sup>. O livro já se inicia precisando um local representativo:

Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. (ARLT, 2011, p. 87).

No primeiro parágrafo do romance de Arlt já é instituído o narrador Silvio e o caráter de retomada da origem, tanto pela pontuação da idade passada, quanto pelo início dos “deleites y afanes” junto ao estrangeiro que negocia e incentiva as leituras de folhetins<sup>88</sup>, em relação intertextual importantíssima, quando se citam obras literárias e técnicas que fazem parte da formação do protagonista. Mas, para além de serem referências, elas indicam modos de leitura do mundo e prescrevem as aspirações e as práticas que serão narradas. De maneira semelhante, este

---

<sup>87</sup>Rita Gnutzmann aponta isto em sua introdução, já indicando uma solução malograda das andanças e procuras do protagonista: “En los cuatro episodios, Silvio intenta encontrar su sitio en la ciudad, hacerse dueño de alguna parte de ella. Cada intento fracasa; la ciudad se muestra en cada episodio más hostil (por ejemplo, la experiencia en el conventillo de homosexuales) hasta que al final es él quien la rechaza.” (2011, p. 48).

<sup>88</sup>Em “Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles” (1999) Saítta analisa dimensões e usos da literatura folhetinesca em *El juguete rabioso*.

início do romance também é marcado espacialmente: comércios em uma construção antiga na Rivadavia, em bairro afastado do centro.

A fachada deste edificio a princípio é descrita por um aparentemente simples “verde y blanca”, no entanto, as cores serão recurso usado ao longo da narrativa, associando sentimentos variados. A “riqueza cromática” é apontada por Gnutzmann como distinção de *El juguete rabioso* para os romances posteriores de Arlt. A crítica espanhola vê a simbologia do verde como aquela que “continúa la línea tradicional al relacionarse con la naturaleza” e, tingida com outros tons, torna-se sofrimento e castigo (2011, p. 50). A cor verde será utilizada 32 vezes em *El juguete rabioso*, mesclando-se com outras cores e indicando várias sensações. Enxergo na cor verde, mesmo quando associada à flora, sentimentos ambíguos que oscilam entre algo que poderia ser acolhedor, mas que pesa com melancolia. Estará em detalhes arquitetônicos e objetos caseiros (“fachada”, “faroles”, “farol de gas”, “puerta”, “cuadra”, “soldadito”, “carpeta”, “cristales”, “leños”, “macetas”, “papel”, “cuarto”, “pantalla”), em geografias naturais – geralmente não presenciadas, mas elucubradas – (“montes”, “altozano”, “aguas”, “mañana”, “bosques”, “cascadas”), no vestuário (“corbata”, “blusa”, “bufanda”, “pañoleta”, “pantallón”), ou ainda, na demarcação enfática dos olhos de algumas personagens, como os cruéis de Doña María.

Este recurso reiterado é usado no romance não só pelas cores contribuírem para a imagética de quem lê, como por sugerirem significados internalizados pelo personagem Astier. A fachada verde e branca carrega a ambiguidade da narração nostálgica, porém amarga: traz a boa memória do ímpeto juvenil aventureiro, ao mesmo tempo que a desconfiança a respeito do soberbo sapateiro que não conta realidades. Essas indicações compõem a caracterização sentimental do protagonista, acompanhadas de outros sentidos, como aqui o cheiro de cola e couros, o som das marteladas e a visão da figura animalesca<sup>89</sup> do comerciante. O aspecto decadente da loja (assumido em conjunto na caracterização do proprietário), carrega ainda um brilho de esperanças, também indicado com a policromática composição dos folhetos pendurados à porta, no segundo parágrafo: “Decoraban el frente del cuchitril las polícromas carátulas (...). Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol.”(ARLT,

---

<sup>89</sup>Respectivamente: “En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero (...)”, /llenándose la boca de clavillos continuaba haciendo con el martillo toc... toc... toc... toc...”, “Era cargado de espaldas, carismido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia afuera.” (ARLT, 2011, p. 87-89).

2011, p. 87). Mesmo estas esperanças multicoloridas, vistas por um narrador que reescreve o que já passou, são desbotadas e desgastadas pelo sol.

Frenkel demonstra a força imagética das cores no trabalho associado entre a escrita de Arlt e a gravura<sup>90</sup>. O uso de cores pode provocar a visão de nossas próprias feridas, expondo longos matizes de dor, chegando aos “limites do suportável”. Para demonstrar o pavor que pode ser gerado pelo seu uso, a pesquisadora cita trecho de uma crônica de 1931 em que Arlt comenta as sensações que experimenta ao ver as imagens de Facio Hebequer:

Cuando Facio Hebequer emplea colores. ¡Dios nos libre!... Escoge con preferencia el verde y el violeta. Imagínense ustedes qué cuadros pueden resultar de las combinaciones de borra de vino, lila y verde. Algo sepulcral y materialmente inaguantable. He visto algunos cuadros de atorrantes, en colores que sencillamente quitan el sueño, el apetito, e incluso las ganas de vivir.” (*apud* FRENKEL, 2011, p. 57-58).

O escritor declara o impacto que as cores lhe geram, especialmente o verde e os tons de violeta. Tiram o sono, o apetite, lhe tiram a vontade de viver. E este é o uso que ele próprio faz quando as demarca textualmente. Arlt causa-nos semelhante incômodo com suas combinações de cores. A fachada verde e branca abre a narração das memórias ressentidas de Silvio.

Em um momento posterior, quando Astier acredita ter incendiado a livraria dos napolitanos, ele imagina como seria um quadro com a cena do incêndio. “—¿Qué pintor hará el cuadro del dependiente dormido, que en sueños sonríe porque ha incendiado la ladronera de su amo?” (ARLT, 2011, p. 159). Seu feito é grande, “digno de arte” (SARLO, 2010). Ainda que não tenha tido sucesso, a importância dos recursos visuais para o romance de Arlt também se mostra nesta fala de seu protagonista.

\*

Tanto a demarcação do bairro, como os ofícios manuais dos pobres estão na abertura do romance de Arlt. A literatura se abre para os negócios artesanais, o “comercio de remendón”, bem

---

<sup>90</sup>Este atributo é marcado em várias passagens da tese: “Não há amenidade nas cores; quando estas aparecem encobrendo o cinzento e sombreado, o fazem de modo gritante, evocando o repulsivo. (...) A cor nas crônicas de Arlt é violenta, se impõe como intrusa sobre os matizes de preto e branco.” (FRENKEL, 2011, p. 84). Este elemento perturbador começa a tomar forma já no romance inicial.

como a “ferretería” contígua, e localiza o espaço onde Silvio vive e transita. Neste primeiro momento, o subúrbio portenho.

A escolha de situar a primeira cena do romance na calle Rivadavia<sup>91</sup> é importante por carregar uma série de simbologias. Aberta nos tempos do período colonial, já como extenso caminho que levava de Buenos Aires até a cidade de Mendoza, hoje ela nasce na esquina da Casa Rosada e segue sentido oeste, cruzando uma linha imaginária que divide o norte e o sul da capital, passa pelo Congreso Nacional (marco do quilômetro zero da Argentina) e continua referência para diversos pontos históricos (inclusive, desde 1971, no nº 800 a Plaza Roberto Arlt, e no nº 1264 uma saída de Los 36 billares, tradicional café que o autor frequentava) até ultrapassar os limites urbanos e formar parte da Ruta Nacional 7. No romance, a fachada do comércio do andaluz situa-se no bairro de Flores, próximo à atual Plaza Pueyrredón (Plaza Flores), crucial ponto de deslocamento por conter estação do sistema municipal de transporte. Assim, o leitor está colocado numa encruzilhada. De lá sai uma série de eixos que se abrem a várias direções. É deste comércio decadente, com aspecto rude e cheiro azedo, que as histórias apresentadas pelo estrangeiro se marcam na memória do jovem e o fazem mirar longe. Daquele negócio instalado em casa antiga surgem deleites de aventura, fazendo-o imaginar qual será o seu próprio porvir. Seus pensamentos se estendem além do bairro, como os caminhos daquelas vias.

A marcação de lugar também é determinante na caracterização do romance de Amado. O cenário inicial igualmente situa o protagonista em um local representativo da “Cidade da Bahia”, o antigo Largo da Sé.

A multidão se levantou como se fora uma só pessoa. E conservou um silêncio religioso. (...) O Largo da Sé pegara uma enchente naquela noite. Os homens se apertavam nos bancos, suados, os olhos puxados para o tablado onde o negro Antônio Balduino lutava com Ergin, o alemão. A sombra da igreja centenária se estendia sobre os homens. Raras lâmpadas iluminavam o tablado. Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. (AMADO, 1981, p. 15)

O Largo da Sé está lotado. Abaixo do edifício religioso imponente e de relevância histórica, a narração apresenta o protagonista “puxando nossos olhos” para o tablado de boxe, enquadrando a

---

<sup>91</sup> Segundo Saítta, Arlt era frequentador assíduo de ao menos três estabelecimentos de venda e tertúlia literária nesta mesma rua, quando morava na casa materna em mesmo bairro (2000, p. 18). O próprio nome da via é referência ao primeiro a assumir a presidência da República Argentina, Bernardino Rivadavia (desde 1932 sua tumba encontra-se precisamente na praça encontrada no nº 2800), quando há importante ato que reafirma independência como decisão política no decreto da constituição nacional, exatamente cem anos antes da publicação desta narrativa de Arlt.

visão da plateia ficcional, como da que lê. O foco está na luta combatida pelo negro e o europeu sob a fraca luz. A catedral encobre com sua sombra o volume de corpos suados, mas ainda dá a ver a diversidade e a agitação causada pela luta. Não só as cordas do ringue separam o público dos bancos, as luzes chamam a atenção ansiosa para o campeão baiano, Balduíno “derrubador de brancos”, a pelejar no quadrado central.

A disputa anima o público a soltar a voz. Os sons de gritos, palmas e vaias, e do gongo soando impõem o ritmo dinâmico da disputa acirrada. Entre defesas e socos, algumas imagens são chamadas para detalhes que dão maior dimensão da expectativa criada pela ação e os maus bocados pelos quais passa o protagonista. As luzes o centralizam, e os sons o cercam. O silêncio religioso de ansiedade pela contagem, e em seguida os gritos e vaias que criam uma parede sonora, definem o espaço e o estado emocional fervoroso no qual o boxeador se encontra.

Após ter caído algumas vezes, o alemão ganha estatura de gigante na ofensiva contra o baiano, sitiado pelas cordas e pelos insultos que também crescem. O canto do ringue, ponto de confluência de linhas, é símbolo da concentração de estímulos, onde Balduíno toma fôlego e se enche de coragem (e também de cachaça, com a garrafa que lhe é esticada em oferecimento) para o choque final. A descrição do golpe da vitória exhibe a dimensão espacial. O modo de visão é cinematográfico:

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar no outro olho de Balduíno. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e, como a mola de uma máquina que houvesse partido, distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo o peso. (AMADO, 1981, p. 17).

O rompimento da “máquina” vem de baixo para cima. O movimento é descrito expondo repetidamente as origens daqueles que lutam. Todo o peso do melhor jogador do norte, “campeão da Europa Central”, cai depois da ginga do negro Balduíno. Após o arco formado pelo impacto da pancada mecânica no corpo do europeu, a multidão vai ao delírio e o vencedor ganha as alturas, tomado nos ombros pelos mais entusiastas. Balduíno é elevado. Está no ápice do orgulho e do heroísmo. Sua vitória faz a luz ser compartilhada pela multidão. “(...) a maioria se lançou para o quadrado de luz onde estava o tablado e levantou nos ombros o negro Antônio Balduíno.” (AMADO, 1981, p. 18).

De maneira semelhante à Rivadavia, da Sé se parte a diversos rumos, com terminais de transporte urbano, como também dá acesso ao Largo do Pelourinho. De forma diversa ao romance argentino, porém, este local primeiro está no centro da cidade. Salvador, uma das primeiras cidades de base europeia edificadas na América, foi a primeira sede do governo colonial português no Brasil (capital de 1549 a 1763). Projetada em níveis que diferiam entre os aglomerados institucionais-administrativos e marítimos-comerciais (respectivamente Cidade Alta e Cidade Baixa, separadas topograficamente), tendo como modelo o desenho urbano de cidades da metrópole e com o propósito de defesa costeira (o que acontece em outras cidades que sofrem a colonização portuguesa, como Luanda). Nas primeiras décadas do século XX, há uma série de reformas urbanas da qual fez parte a construção da Avenida Sete de Setembro e a reforma da Praça da Sé, esta já nos anos 1930<sup>92</sup>. Estas obras tiveram a influência haussmanniana, tal como ocorrido em Buenos Aires, onde foram mais fortemente implantada.

A comemoração da vitória de Balduino aos pés da Igreja da Sé é ovacionada sem pudor e euforicamente por pretos, negros e brancos, de diferentes ofícios. É agitação que percorre todo o centro da capital baiana, algaravia que se ouve até a enfática praça que carrega o nome do poeta baiano e abolicionista, Castro Alves, a cerca de meio quilômetro, e que, por sequência, faz ligação entre as importantes Avenida Sete de Setembro e Rua Chile.

Esta última praça passa a ser denominada Castro Alves em 1881. Os restos mortais do poeta são aí sepultados noventa anos depois, junto à escultura feita por Pasquale De Chirico. Oswald de Andrade diz que Jorge Amado é o “novo Castro Alves”, pela qualidade e cunho social de sua obra (AGUIAR, 2018, p. 150). Também conclamando estas qualidades e evidenciando sua admiração pelo poeta, Amado escreve a composição poética do ABC, tão considerada por Antônio Balduino, o *A.B.C. de Castro Alves*, no qual enfatiza a praça pública como “campo” indicado para lutas e manifestações populares<sup>93</sup>:

---

<sup>92</sup>Em seu guia sobre a cidade, Amado dedica um capítulo a contar como era o Largo da Sé antes da reforma e da demolição da igreja. Entre discursos, lutas de boxe e o interesse econômico de empresas, enaltece a comoção popular e simbologia política do local: “(...) A Igreja da Sé estava cheia de ecos da voz do Padre Vieira e o povo baiano gostava da sua igreja. Era o monumento maior da cidade. Este povo religioso (mais supersticioso que religioso) e anticlerical tinha orgulho daquela igreja onde um padre, que vivia brigando com os outros padres, dissera discursos monumentais. Ainda hoje o povo baiano gosta de um bom discurso. Mas a Circular queria derrubar a Sé. Do parque do lado evolava-se um cheiro terrível de urina. Euclides, o Psicólogo, abatia, com sua esquerda violenta, rivais vindos de longe, no ringue improvisado. (...) O povo da Bahia perdeu seu monumento, a ruazinha atrás da Igreja veio abaixo e os bondes da Circular ficaram com todo o Largo.” (AMADO, 1961, p. 58-59). A greve ao fim de *Jubiabá* é iniciada pelos “companheiros da Circular”.

<sup>93</sup>Caetano Veloso reanima e enaltece a importância da praça como cenário popular quando canta a paráfrase homenagem nos anos 1970: “A Praça Castro Alves é do povo! Como o céu é do avião” (verso de *Um frevo novo*).

Castro Alves disse uma vez, amiga, com a sua voz incomparável:

*A praça! A praça é do povo  
como o céu é do condor*

A praça é do povo, amiga, é o seu campo de batalha, é onde ele protesta e luta. Não viste ainda a multidão se agitar na praça como um mar em tormenta que destrói navios e invade o cais?

Foi Castro Alves quem nos ensinou. (AMADO, 1983, p. 58-59).

A praça é local propício para as ações do “povo”. Assim como o condor move-se bem pelos ares, é na praça que se dá a luta popular. A praça é dominada pela multidão, em agitação como a do mar.

A cena inicial de *Jubiabá* induz este movimento desde a primeira frase: “A multidão se levantou como se fora uma só pessoa”.

Tal como os sonhos proporcionados pela literatura bandoleiresca e a vivência nos arrabaldes portenhos guiarão os caminhos de Silvio, o embate de contrastes – entre o claro e o escuro, no misto de gostos populares e religiosos, incentivos e ofensas – será premissa e síntese das ações que se seguirão nos caminhos de Antônio Balduino. A partir do capítulo segundo a narrativa se voltará à infância do protagonista e seguirá cronologicamente seus passos a partir do bairro periférico em que morava, o morro do Capa-Negro<sup>94</sup>.

As três partes que dividem a história de Antônio Balduino são distintas espacialmente (algo semelhante à itinerância de Silvio Astier). A primeira intitulada “Bahia de todos os santos de do pai-de-santo Jubiabá” tratará da infância nas ruelas do morro em que aprendia os destinos pelas cantigas populares e batuques do terreiro de Jubiabá, a passagem pela Travessa Zumbi dos Palmares que marca um amor impedido pela barreira da classe e da raça, a juventude com o grupo de moleques como toda uma corte a malandrear pelas ruas e dormir em trapiches ou cobertos pela lua, a composição de sambas em meio a choças e jogatinas no bar de um português, o “Lanterna dos Afogados”, e a fulminante carreira nos ringues. A segunda, “Diário de um negro em fuga”, é marcada pela melancólica viagem ao interior, através do rio que traz perigos e recordações, das infaustas fileiras das fábricas, da plantação que faz as pessoas passarem as vidas arqueadas, da culpa da fuga na mata fechada e delirante, das fantasias itinerantes de um circo decadente. A última parte, “ABC de Antônio Balduino”, iniciará com um reencontro invernal, que ganhará uma toada

---

<sup>94</sup>Neste caso, não pude encontrar documentação referente a este local. No entanto, o nome escolhido indica a violência racial implícita na história do local fictício, por ter sido antes propriedade de um senhor de escravos, conforme é explicado no próprio romance (AMADO, 1981, p. 41-42).

positiva com as feiras e bailes, no entanto, o peso dos guindastes e a decadência das ladeiras serão imprescindíveis para o encontro nas assembleias e manifestações públicas, para a mudança da percepção de Balduino.

\*

Apontei para a denominação de logradouros reconhecíveis nas cidades em que os romances se situam. No entanto, a importância dessa nomeação (de ruas, praças, avenidas e das próprias cidades) se dá quando se realiza um elo de identificação com o cotidiano, deixando de ser a nomeação um simples artifício ornamental. Este é um recurso utilizado para ampliar a criação literária, aludindo a espaços e climas que relacionam atmosferas, aproveitando-se, inclusive, de uma mística que envolve os locais para a criação da narrativa.

A denominação, desta maneira, indica paisagens e situações prévias, de contextos históricos e reais, para evocar capas de sentidos e sentimentos generalizados e misturados, “nomes carregados de história, de sangue, de lágrimas e de risos” (SALAH, 2000, p. 92). A partir dessa camada realista, elaboram-se, então, as particularidades dos personagens, que são parte das camadas de sentido, mas podem ser vistos de modo destacado. As vias irradiam os sentimentos e sonhos juvenis dos personagens, como de quem os acompanha pela leitura. A infância de Silvio e Antônio se dá entre vielas estreitas de áreas periféricas das cidades e a expansão proporcionada tanto pelo céu, quanto pelos mistérios das matas fronteiriças, sugerindo semelhanças aos territórios não-ficcionais e lhes adicionando simbologias. O uso de nomes reconhecíveis na narrativa faz surgir outras imagens do próprio lugar e cria a abertura para repensar estes espaços comuns<sup>95</sup>.

## 2.2 A cidade e a infância

O primeiro capítulo de *El juguete rabioso*, seguirá os planos e fugas de meninos que procuram filiar-se às aventuras bandoleiras por meio de apropriações e roubos em casas não

---

<sup>95</sup>No mesmo artigo citado, Salah aponta essa dupla via, quando afirma que a Bahia cotidiana se transforma após ser cenário ficcional de Amado. Acredito que o mesmo possa ser dito de Buenos Aires e a literatura arltiana. “Assim como o organismo romanesco deve sua existência ao sopro criador da cidade e da civilização baianas, a cidade adquire, graças ao romancista, uma fisionomia e uma consideração novas. Após o aparecimento da obra amadiana, a Bahia não é mais o que era anteriormente. (...) Desta forma, a cidade imaginária (...) acaba se tornando a verdadeira Cidade da Bahia, aquela que o leitor espera encontrar e que ele reconhece efetivamente no primeiro olhar.” (2015, p. 101).

habitadas, cafés e lugares públicos (como a biblioteca escolar<sup>96</sup>). Esses planos são indicados pelo título do capítulo, “Los ladrones”.

Silvio e seus “compañeros de barrio”, circulam entre vielas, passam por longos muros e reparam na proximidade do rural<sup>97</sup>, que é típica dos bairros periféricos ou “arrabaldes”. O rural ficou logo atrás, ressoando monotonia. Dessa perspectiva marginal e marginalizada da cidade, o céu tem a cor da bandeira argentina e aí se amansa. Ali os meninos firmam compromissos valiosos entre si, planejando técnicas ludibriadoras que podem lhes dar prestígio pelo menos no interior do seu próprio grupo juvenil, enquanto sonham com grandes feitos.

Así quedó cerrado el trato en la vereda de la calle, una calle sin salida, con faroles pintados de verde en las esquinas, con pocas casas y largas tapias de ladrillo. En distantes bardales reposaba la celeste curva del cielo, y sólo entristecía la calleja el monótono rumor de una sierra sinfín o el mugido de las vacas en el tambo. (ARLT, 2011, p. 90).

Os jovens tomam seus acordos com seriedade, firmados sobre a concreta calçada. Porém o narrador, talvez em algo ciente do que o futuro lhe reserva, já alude aos compridos muros de tijolo, como se os compromissos que ali se constituíam tivessem uma larga e difícil barreira para ser transposta a fim de serem executados. Estão efetivamente em uma rua sem saída: “calle sin salida”, iluminada, mais uma vez, por postes de luz pintados de verde. Portanto, ainda, que a esperança se apresente, está tão distante quanto a curva do céu.

Novamente a cor verde se pinta como nostalgia amarga. Os postes não são descritos pela luz que poderiam irradiar, mas por seu colorido pesar esverdeado. O que deveria trazer uma iluminação ao caminho resgata a melancolia do personagem. A geometria distingue as esquinas retas e a racionalidade dura dos tijolos, da rusticidade celeste contida nos arcos distantes e etéreos. As brincadeiras e tramas do primeiro capítulo são realizadas em lugares pouco povoados e a descrição marca as vastidões espaciais que se assemelham às vastidões da imaginação infantil, projetando-se, ambas, para além daqueles recintos de cercas, poucas casas e becos sem saída. O entristecimento ressoa no “mugido” de animais e no “monótono rumor” vindo de uma serra inalcançável, sem fim. Silvio e seus companheiros estão em local limítrofe.

---

<sup>96</sup>Este momento é bastante lembrado na fortuna crítica do romance. Vide a questão das “lecturas empobrecidas” apontadas por Ricardo Piglia (2004) ou a “profanación del típico recinto cultural” destacada por Viñas (2004).

<sup>97</sup>Para comparação dos aspectos da transformação da cidade, entre a modernização e o rústico, presentes nas crônicas de Arlt e em outras manifestações artísticas do período, conferir o artigo de Cimadevilla “A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa” (2019).

São tempos da estima pueril, mas a urbe se expande, afinilando passagens e paisagens, determinando os caminhos que podem ser trilhados. Neste primeiro capítulo já se coloca a relação dos bairros como movimento de interação ou afastamento do centro. Há tentativa de conexão por parte do protagonista, estabelecendo diálogos e combinados com a vizinhança. Talvez o momento focalizado neste primeiro capítulo seja mesmo singular, pois Silvio socializa de maneira espontânea ao circular pelo bairro que conhece bem, importante para entender a frustração com seus caminhos ao longo do romance e sua decisão final.

\*

Em *El juguete rabioso* o cunho memorialista da narração revela pequenas sensações que nos são adiantadas<sup>98</sup>. À medida que avançamos na leitura do romance, percebemos aquilo que já havia sido atinado. Em *Jubiabá*, diferentemente, a narração não se coloca numa perspectiva futura ao tempo da história narrada, fazendo perceber a construção dos atributos que serão caros ao protagonista em repetições e adesões lentas. Ainda assim, alguns elementos do espaço físico descrito por Jorge Amado podem indicar as ações que serão subsequentes.

A tarde tinha sido sombria, cheia de nuvens negras. Com a noite veio um vento grosso, pesado, que apertava os homens no pescoço e assoviava nos becos. Enquanto as luzes não acenderam o vento dominou a cidade, correu com os moleques pelas ladeiras, visitou as mulheres do beco das Flores e do beco de Maria Paz, levantou nuvens de pó, invadiu casas e quebrou moringas. Quando as luzes acenderam caiu uma chuva violenta, um temporal como há muito não havia. Os fífós apagavam, não se ouvia vozes nas casas. O morro se fechou nos casebres. Luiza estava se preparando para sair. Antônio Balduino matava formigas num canto da sala. (AMADO, 1981, p. 49).

A descrição do clima ao correr da tarde já indica o transtorno que chegará pela noite. O vento se apresenta com violência, tem peso e volume que “estrangula pessoas”, rompe objetos, percorre as ladeiras com velocidade junto a meninos. Seu “assovio” é ouvido pelos becos, dominando a cidade ainda no cair da tarde, sendo o único som possível de se escutar, pois as pessoas se fecham caladas em seus casebres na tentativa de uma mínima defesa. “O morro se fechou nos casebres”. O embate tempestuoso é intenso e as luzes não se sustentam. Tarde sombria, de nuvens negras, e mais tarde a

---

<sup>98</sup>Ainda que haja revelações, estas não trazem caráter onisciente da narração. O espaço tem tamanha importância, pois Silvio conta suas recordações particulares, assim, pelo transcorrer das ações e de maneira descritiva. Sobre os recursos literários utilizados na construção da dupla função de Silvio, narrador e protagonista, ver Gnutzmann (2011, p. 39-40).

chuva pesada. Os fifós não davam conta de clarear a rotina dos personagens. Este é o anúncio de um temporal que se alastrará também internamente, modificando não só o espaço, mas também a vida de Antônio Balduino.

Novamente em um canto está ele. O que indica sua singularidade e sua reclusão meditativa em meio às situações alvoroçadas. Mata formigas distraidamente enquanto o mundo cai à sua volta. Seu território está sendo devastado por um invasor que não mostra a cara. Ele só é sentido através dos estragos que gera. Aqui ainda há a marcação do tamanho da ameaça: o sopro destruidor não se contenta apenas com o Morro do Capa-Negro, pois vai passando furioso por ladeiras e atravessa a Cidade da Bahia, do beco das Flores ao beco de Maria Paz<sup>99</sup>. Sem o menino perceber, foi cercado, não há para onde fugir.

Luiza, tia com quem Antônio Balduino mora neste momento da narração, vende mungunzá e mingau de puba<sup>100</sup> pelas noites e já há alguns anos sofre de fortíssimas dores de cabeça, onde o tabuleiro de quitutes é apoiado para ser transportado. Sua pena é acalmada com dificuldade até mesmo pelo sábio Jubiabá. Nesta noite, a dor que chega tem a dimensão da tormenta. Antes de abrir a tramela da porta para sair à rua, a mulher derruba as comidas pelo chão de tijolo, espantando o sobrinho. Em meio a risadas, cantorias e “histórias sem pé nem cabeça”, a tia de Antônio irrompe em um ataque raivoso, seus olhos não o reconhecem mais e ainda o ameaçam. O menino corre debaixo dos grandes pingos procurando o socorro do pai de santo.

Jubiabá se aproximou e começou a rezar Luiza. Levaram Antônio Balduino para a casa de Augusta. Mas ele não dormiu, e em meio ao temporal, ao ruído do vento e da chuva, ouvia os gritos e as gargalhadas da sua tia. E soluçava alto.

No outro dia veio um carro do hospício (...) (AMADO, 1981, p. 51).

Antônio Balduino é retirado de seu lar. Ouvimos seus soluços altos. Ele também faz parte do temporal. As lágrimas, provavelmente, pingam como os grossos pingos de chuva. O valente menino soluça tão alto quanto o ruído do vento, mas nem assim consegue encobrir os gritos e gargalhadas

---

<sup>99</sup>Do Beco das Flores, na Baixa dos Sapateiros, cruzando o Centro até o Beco de Maria Paz, próximo ao Mosteiro de São Bento já no Bairro Dois de Julho, há uma extensão de quase dois quilômetros.

<sup>100</sup>Tradicional iguaria da culinária nordestina que tomam como origem ingredientes e modos de preparo africanos e indígenas. O mungunzá tem como base grão de milho cozido em leite de coco (usualmente temperados com cravo e canela). Já a puba, item essencial para o mingau, é uma goma extraída de um processo de dias de fermentação da mandioca ou do milho. Interessante conferir livro baseado em curso de contação de histórias afro-brasileiras, que narra receitas tradicionais e suas relações com os Orixás, junto a fotografias de Verger (FREGONEZE, DA COSTA & DE SOUZA, 2015). Em *Bahia de todos os santos*, Amado se delicia em várias esquinas e copia algumas indicações culinárias (1961, p. 313-318).

da tia. O descontrole está instituído desde o início do temporal. A tia perde a sanidade. Baldo perde a tia, que não voltará. Para Luiza os céus se fecham, para não mais ensolarar. Para Balduíno a chuva<sup>101</sup> e a tristeza que ela carrega violam o seu lar.

A infância tranquila nos becos do morro é interrompida quando Baldo, órfão, é enviado a morar com um rico comendador português, em “casa grande”, distinta de tudo aquilo que conhecia. Seu afã pelas ruas é contido, encerrado na sombra e mudez. A própria travessa agoniza, pois “o silêncio e o sossego desciam de tudo e subiam de tudo. (...) baixavam do ar sobre a gente e envolviam a rua e as criaturas.” (AMADO, 1981, p. 53).

A sequência dos anos de Antônio Balduíno fora do morro mostra a variação dos sentimentos de pertencimento e liberdade. Neste momento, os lugares, abertos ou fechados, evidenciam a diferença de classe, assim como o embate racial. Balduíno identifica com estranheza o local onde é levado a morar. A casa do comendador lhe espanta de imediato pela qualidade dos materiais que são utilizados na construção, pelo tamanho e número de cômodos.

Antônio Balduíno é que ficou espantado com o tamanho da casa. Nunca vira coisa igual. No Morro do Capa-Negro as casas eram pequenas, de barro batido, portas de caixão, cobertas de zinco. Tinham duas divisões apenas: a sala de jantar e o lugar onde dormiam. Mas o sobrado do comendador, não. Como era grande, quantos quartos tinha, alguns até fechados, um quarto de hóspedes sempre mobiliado esperando alguém que nunca vinha, salas enormes, cozinha bonita, a latrina melhor que qualquer casa do morro! (AMADO, 1981, p. 55).

Com ineditismo, “nunca vira coisa igual”, os contrastes são apresentados tomando como comparação as casas do morro e a do comendador. As primeiras, pequenas, feitas com materiais baratos como o barro batido e o zinco. O improvisado das “portas de caixão” também aperta suas dimensões. Contam com “duas divisões apenas”, as quais são denominadas genericamente pelas ações que lá se fazem: “a sala de jantar e o lugar onde dormiam”. Enquanto o sobrado já revela um piso que se sobressai. O número de quartos que nem se pode contar, e alguns vagos. Fechados, mas

---

<sup>101</sup>A chuva aparece várias vezes como elemento que cerca as personagens em momentos de transformação e as constringe a realizarem diversas reflexões. Em *Jubiabá*: após a noite de tempestade que leva tia Luísa, o tempo está fechado quando um espanhol ativista é preso pela polícia, na chegada ao recôncavo baiano apresentado pelas fúnebres fábricas de fumo, no trem após Balduíno apunhalar um capaz, na espera impaciente e ciumenta por Rosenda Rosedá, após briga generalizada na Feira de Água de Meninos, bem como no dia em que Lindinalva perde a virgindade. Em *El juguete rabioso*: em um dos assaltos a cafês, dentro de um carro a sonhar com a ida à Europa, no quartinho de títeres quando é pactuada a formação do “club”, por toda a noite da invasão da biblioteca, quando Silvio conhece o lugar que se hospedará no centro da cidade, na primeira jornada de trabalho na livraria dos napolitanos, no almoço da gororoba na escola militar, e em uma carroça ao ouvir a conversa fiada de El Rengo.

não vazios. Repletos de mobília que se dá ao luxo de não ser usada. No novo espaço os cômodos podem ser qualificados: a “cozinha bonita”. Mas a comparação final mostra o tamanho da disparidade. Baldo não se desliga dos espaços que frequentou. O local dos dejetos é exatamente o escolhido para dar vazão a seu enfoque: “a latrina melhor que qualquer casa do morro!”.

A apresentação dos personagens que moram na casa da Travessa é feita com a entrada de Balduino e sua visão dos lugares à mesa. Na cabeceira da mesa, o glutão português, comendador Pereira, ao lado a esposa, Dona Maria, e na cadeira à direita da mãe, a menina Lindinalva, três anos mais velha que Balduino. Como a casa, características excessivas são narradas no comportamento dos que estão a comer, enquanto o menino recém-chegado, em pé e acanhado, mira “o assoalho envernizado, cheio de desenhos complicados”. Ali, apesar de o espaço parecer amplo, sente-se preso, não há lugar para ele. Por maior que o local seja, não pode circular em paz e percebe que “(...) o haviam arrancado do lugar onde nascera e se criara, onde aprendera tanta coisa, e que o haviam jogado, a ele, o mais livre dos moleques do morro, na casa de um senhor.” (AMADO, 1981, p. 57).

Os aposentos para a refeição se distinguem. Um para os membros da família de origem europeia, outro para a criadagem, que passa a incluir Balduino, a qual deve comer na cozinha. O local das refeições hierarquiza as relações, instituindo limites da intimidade e modos de comportamento. Por mais que o comendador “é bom” para o menino, pegando-o “para criar”, é constituída uma estrutura análoga aos tempos de escravidão nesta disposição caseira. Desde o seu primeiro dia, Antônio Balduino, na posição recente de cativo, espia brechas pensando em como fugir da casa do senhor, escapar daquela senzala moderna.

Há várias marcações narrativas para pôr em pauta a questão racial: a distinção dos corpos, exibida na alvura de Lindinalva, “sardenta, os cabelos vermelhos e a boca pequena”, e na “carapinha” e tez negra de Baldo; o nome de Zumbi dos Palmares, que designa a travessa e cuja história Jubiabá conta a Balduino para consolá-lo no dia do enterro da tia; ou a torcida pelos indígenas, “raça oprimida”, contra os *cowboys* no cinema, espaço que o menino nunca havia antes frequentado. A percepção de encarceramento é levada ao extremo pelo tratamento racista e incriminador da cozinheira Amélia<sup>102</sup>, que apesar de servil, porta-se como colonizadora frente ao

---

<sup>102</sup>A ação racista é realizada pelas surras e discursos diretos: “(...) Amélia disse a dona Maria: — Negro é uma raça que só serve para escravo. Negro não nasceu para saber. (...) Amélia, que diariamente fazia queixa a dona Maria das ‘molecagens deste negro sujo’ e lhe dava, às escondidas, surras ferozes.”, “— Negro é raça ruim — repetia sempre. — Negro não é gente...” (AMADO, 1981, p. 58 e 62).

menino. Ela é portuguesa. Ele é o negro, daí os espancamentos escondidos e as injúrias, que culminam na fuga de Baldo em uma madrugada.

## 2.3 Cidades, sombras e manchas

O capítulo “Mendigo” de *Jubiabá* traça contrastes que evocam o orgulho de Balduíno, com ímpeto que não se atém às vontades alheias. Isso é construído simbolicamente por suas andanças pelas ruas e pela alusão ao seu “domínio” da cidade. Passa a estar na rua, sinônimo de inversão de tudo aquilo que lhe havia oprimido.

Antônio Balduíno agora era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. Vivia a grande aventura da liberdade. Sua casa era a cidade toda, seu emprego era corrê-la. O filho do morro pobre é hoje o dono da cidade. (AMADO, 1982, p. 61).

Este é o primeiro parágrafo desse capítulo, que se abre como a cidade aos olhos de Balduíno. O “agora” demarca o avanço em relação à condição anterior. Se antes o menino sentia-se aprisionado, agora não apenas sonha, mas vive ativamente “a grande aventura da liberdade”. A conquista da casa-cidade se dá por poder corrê-la toda. A marcação de sua ascensão é feita em dois eixos: o “filho” se torna “dono”, o “morro” é ampliado a “cidade”.

Na tomada das vias da cidade, tão distinta da circunscrição fechada da “casa grande” onde era regulado e vigiado, são imaginados banquetes e mordomias. Aí teria momentos de altivez, “come nos melhores restaurantes, anda nos automóveis mais luxuosos, mora nos arranha-céus mais novos”. Como é “dono da cidade” pode decidir o que fazer, por onde andar, o que comer. No estudo sobre a construção do personagem Balduíno, o pesquisador Marcos Aurélio dos Santos Souza diz: “As ruas representavam um espaço onde podia ser livre, onde exerceria alguma forma de poder.” (2015, p. 1633). Este poder é exercido frente aos edifícios mais recentes e modernos ou aos restaurantes símbolo de requinte, como também no areal do cais ou nos botecos da Cidade Baixa. Onde lhe aprouver. Antes circunscrito ao espaço menor da casa do comentador, agora sente que sua casa é a cidade toda e ninguém o domina.

Este domínio e poder de decisão também se estende às pessoas à sua volta. Nas andanças pela cidade, Antônio Balduíno é tomado como líder por outros adolescentes. Em meio a um grupo de

moleques<sup>103</sup> que brigam, fumam, roubam, mendigam e mentem, penetra em festividades das mais distintas localidades: das “festas pobres dos morros distantes” como no “Carnaval, a festa do Bonfim, as festas do Rio Vermelho”, e o saldo de esmolas e comidas é dividido equitativamente.

Em praça pública, ou seja, livre, Balduino entende-se dono de todas as decisões, e aí se dá a ascensão criativa, auge da injúria e da satisfação sexual. Mesmo em trapos, vivendo de roubos e esmolas, as possibilidades parecem irrestritas. Imagens exageradas que expõem uma crítica festiva: da vida dos outros – de nós próprios, leitores que, de alguma forma testemunhamos as suas transgressões: bebedeiras e festanças, brigas, cantorias e trapaças, como contestação permanente do lugar que lhe era reservado por destino.

O grupo, que clama esmola na Rua Chile e canta com “voz triste de esfomeado” para mulheres elegantes, prefere a liberdade da rua a convites para morar “em casas ricas de senhoras ricas”. Ali são livres, ali riem sem preocupação e por toda parte. “A gargalhada dos moleques estrugia pelas ruas, ladeiras e becos da cidade da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá.” (AMADO, 1981, p. 70).

Escolhem fazer o que querem e quando querem, vão “dormir no areal do cais do porto, olhando os navios enormes, as estrelas no céu, o verde mar misterioso.” (AMADO, 1981, p. 78). Porém, nem a maciez do areal, a imponência dos meninos tão grande quanto navios, a estrela mais brilhante, ou o mar verde que simboliza os mistérios indomináveis do porvir, conseguem dissipar a realidade da pobreza. Cabe a questão da subjetivação de si como imperador, da criação de uma fantasia exuberante para, só assim, não adoecer na miséria do presente. Na rua, sobrevivendo com o pouco compartilhado, na fome e em trapos, Balduino se inventa dono maior, como se pudesse controlar não somente a cidade, mas seu destino. Ainda aqui, apesar da evidente tomada de decisões de maneira livre, há somente um sentimento interno, que logo será negado.

Em *El juguete rabioso*, a infância de Silvio também é apresentada como momento de transgressões que funcionam para dar amplitude a sentimentos de controle dos próprios caminhos. Não quer se restringir a planos que não lhe sejam próprios. Junto a outros meninos do bairro, Astier se orgulha de sua “superioridad intelectual” exibindo seus saberes técnicos com a fabricação de uma peça de artilharia que disparava “projectiles de dos pulgadas de diámetro”, um pequeno canhão.

---

<sup>103</sup>O grupo é destituído no capítulo seguinte, porém pode ser lido como uma prévia do que será narrado com detalhes em *Capitães da areia*, publicado dois anos após *Jubiabá*.

El día que ensayamos el cañón fue famoso. Entre un macizo de cinacina que había en un enorme potrero en la calle Avellaneda antes de llegar a San Eduardo, hicimos el experimento. Un círculo de muchachos me rodeaba mientras yo, ficticiamente enardecido, cargaba la culebrina por la boca. Luego, para comprobar sus virtudes balísticas, dirigimos la puntería al depósito de cinc que sobre la muralla de una carpintería próxima la abastecía de agua.

Emocionado acerqué un fósforo a la mecha; una llamita oscura cabrilleó bajo el sol y de pronto un estampido terrible nos envolvió en una nauseabunda neblina de humo blanco. Por un instante permanecemos alelados de maravilla: nos parecía que en aquel momento habíamos descubierto un nuevo continente, o que por magia nos encontrábamos convertidos en dueños de la tierra. (ARLT, 2011, p. 93-94).

Um terreno arborizado junto a uma estrebaria é o local escolhido para o “experimento”. A nomeação da árvore que lá se encontra, “cinacina”<sup>104</sup>, demonstra familiaridade com o ambiente rústico e seu caule verde, espinhoso e espesso, remete aos perigos da própria travessura que ali se ensaia. Por outra parte, também é denominada a rua onde se dá a ação: a Avellaneda, importante via que cruza os bairros Floresta e Caballito, no oeste de Buenos Aires. De modo diverso das aventuras pela cidade baiana, aqui os meninos perambulam por lugares pouco povoados. Porém é aí que os limites – do urbano e do sonho juvenil – estão novamente marcados.

Com toda atenção voltada para si, como se fora, de fato, o protagonista de um romance de aventuras, um círculo de “admiradores” rodeia Silvio, que se exhibe carregando o canhão com a boca. A presunção de poder se coloca quando o alvo escolhido é o zinco do reservatório de água de uma carpintaria. A emoção é escondida e denunciada pela própria narração. Se as “virtudes balísticas” são aquelas ditas que devem ser atestadas, é o próprio Silvio que se põe à prova como construtor da engenhoca. A exaltação se pretende fictícia, mas a emoção transparece com o fogo, ao acender o pavio.

Sob o brilho do sol, uma pequena chama escura se agita, tal como se agita o grupo de moleques que a seguem de perto. Quase sem tempo, arrebatadamente, um estouro se produz de modo terrível. Este som da explosão é acompanhado por uma fumaça, que envolve a todos de modo nauseante. É um momento de excitação assustadora, que em uma frase torna-se maravilamento: do “estampido terrible” e da “nauseabunda neblina” os meninos ficam “alelados de maravilla”. E a maravilha que Silvio sente é tal que parece ter realizado um feito grandioso, “descoberto um novo continente”. Sente-se radiante de seus êxitos, orgulhoso de sua pequena fama e, tal como Balduino pelas ruas, dono da terra.

---

<sup>104</sup>Em português “cina-cina” (*Parkinsonia aculeata*), também conhecida por “palo verde”.

Silvio e mais dois vizinhos decidem “organizar un club de ladrones” e uma de suas maiores arquitetaturas é a invasão a uma escola, para o assalto de sua biblioteca. Após adentrarem no perímetro do edifício entre lanças de ferro, sobem e descem os andares. São momentos de tensão diante do som da chuva e do cantarolar do vigia ébrio, cuidando a pisada para que não se ouçam os ecos de seus passos. O mistério também se faz presente com a falta de luminosidade. Ligam cautelosamente uma lanterna e são relâmpagos ou o acender de cigarros que apontam os corredores. A riqueza está na própria luz, usada como metáfora desta e, ao mesmo tempo, como fonte de iluminação. Isso se mostra nos tesouros tomados: uma boa quantidade de lâmpadas de filamento (envolvidas pelos meninos em suas barrigas como se gestassem vida nova), e alguns tomos de livros, encontrados em estantes enceradas com vidraças reluzentes.

O receio do flagrante e a expectativa do triunfo agudizam uma hiperestesia. O externo é sentido dentro: “El silencio del salón oscuro penetraba nuestros espíritus, desplegándolos para los grandes espacios de recuerdo e inquietud.” (ARLT, 2011, p. 115). Os corpos dos meninos estão no lugar escuro e silencioso, porém, é como se espaços se abrissem internamente. É o próprio silêncio do salão que os penetra e faz desdobrar-lhes os espíritos. Estão despertos e inquietos em seus pensamentos.

Saem da escola pela porta da frente, sem vergonha do grande feito. Mas o frio melancólico da madrugada parece já anunciar o perigo que as ruas trazem. Na volta para casa há uma perseguição policial. É no dia seguinte, sob raios de sol vermelhos como a raiva, que os companheiros de maquinações analisam a complicada situação. Estão reunidos em um quarto de títeres. Estes brinquedos estão quebrados e abandonados, assemelhando-se ao sentimento dos próprios meninos, que, enfim, decidem pela paralisação das atividades delitivas.

A mudança para o segundo capítulo trará a mudança de bairro e a dos sentimentos de Astier. Por causa do aumento do custo do aluguel da casa em que vive com a mãe e a irmã, muda-se para um bairro mais afastado e pobre, onde “(...) una agria tiniebla de miseria se enseñoreó de mis días.” (ARLT, 2011, p. 127). Em breves momentos do primeiro capítulo Silvio sentira-se dono da terra com as chamas nas mãos, no entanto, agora se vê às sombras. Dominado, “enseñoreado” ou cativo da “treva” que tem um sabor “azedo”. A miséria o coloca, contra o seu desejo, em um lugar inferior.

A árdua necessidade de buscar rendimentos dará o tom deste capítulo, desde seu título emprestado de Hesíodo: “Los trabajos y los días”. A primeira frase sublinha o deslocamento forçado, a necessidade dolorida: “Como el dueño de la casa nos aumentara el alquiler, nos mudamos de barrio (...)” (ARLT, 2011, p. 127). A falta de dinheiro também mostra a preocupação dirigida à dificuldade de acesso à cultura, na inserção da irmã estudiosa: “Lila para no gastar en libros tiene que ir todos los días a la biblioteca.” (ARLT, 2011, p. 128). O azul torna a irradiar monotonia, como o céu no campo, mas agora sobre a face amarelada e suplicante da mãe, que lhe dirá sobre as dificuldades financeiras. Nesta nova casa, o jovem se vê sitiado. Ouve uma cantiga de roda que algumas crianças entoam na rua no mesmo momento do ultimato materno, que lhe diz para trabalhar. É o mundo que gira em ciranda sem fim. Esta gélida tribulação fará com que Silvio se desloque novamente, da infância narrada no primeiro capítulo, para a adolescência do jovem que precisa ganhar o seu próprio sustento. Silvio é compelido ao centro da urbe de Buenos Aires.

Aí, com pouco mais de 15 anos, passa a trabalhar em uma livraria de napolitanos. Melhor dizendo, é um sebo mal cuidado, como o próprio Silvio se sente. O protagonista é acometido pela rudeza e mesquinharia do trato pessoal, sofre seus dias em um local que chama de “antro”<sup>105</sup> ou “caverna”, no atulhado de livros gastos, ou na gordura da cozinha apertada. Pela noite, tenta sonhar em um quatinho compartilhado e frio, incomodado pelas molas enferrujadas da cama, sem coberta ou travesseiro. É colocado em meio à tensão de constantes brigas, repletas de injúrias em idioma estrangeiro, entre Doña María e Don Gaetano, proprietários do comércio. Em uma das pelejas, é instado pela mulher, que tinha “los ojos más verdes que nunca”, a auxiliá-la, pois, enfezada com o marido, passará algum tempo na casa de uma parente. Silvio não tem essa opção de mudar-se quando bem quiser, e submete-se, levando as tralhas da patroa pela rua.

Eran las siete de la tarde y la calle Lavalle estaba en su más babilónico esplendor. Los cafés a través de las vidrieras veíanse abarrotados de consumidores; en los atrios de los teatros y cinematógrafos aguardaban desocupados elegantes, y los escaparates de las casas de modas con sus piernas calzadas de finas medias y suspendidas de brazos niquelados, las vidrieras de las ortopedias y joyerías mostraban en su opulencia la astucia de todos esos comerciantes halagando con artículos de malicia la voluptuosidad de las gentes poderosas en dinero.

Los transeúntes se desarrimaban a nuestro paso, no fuera que los mancháramos con la mugre que llevábamos. (ARLT, 2011, p. 151).

---

<sup>105</sup>Logo que se apresenta para o trabalho, denomina a loja de “antro de Trofonio” (ARLT, 2011, p. 130), no qual, segundo mitologia grega, adentrar neste espaço caracterizaria grande pena ou sofrimento. A caverna pode ser entendida como a entrada nas profundezas, na escuridão, no secreto.

O início da noite na Lavalle, movimentada rua portenha, brilha aos olhos de Astier. São as vitrines que envidraçam um corredor austero, evidenciando produtos e vidas que o protagonista percebe não ter. Elas cristalizam, portanto, a sua humilhação. O resplendor que surge é multifacetado e confuso. É aquele da multidão que vai e vem, e do prateado frívolo dos “brazos niquelados”, do ócio endinheirado dos “desocupados elegantes”. Os saguões do teatro e do cinema não lhe abrem as portas, a cultura que pode ter acesso é outra. Mundo contrário ao do protagonista, vindo do profundo e sombrio antro. Vê mais uma vez os finos negócios mostrando manequins-modelos daquilo que lhe é vetado. A elegância lhe despede.

Silvio foi submetido a outro imperativo. A modernidade esplendorosa, a “voluptuosidad de las gentes poderosas en dinero”, contrasta com a empoeirada atitude dos proprietários que lhe tinham humilhado fundamente, ordenando-lhe serviços vexaminosos. Seu caminhar é agora engordurado, sebento, esfarrapado, que não se pode nem tocar.

É certo que é possível fazer o exercício de rastrear o percurso de Silvio Astier pela cidade, mapeando os quarteirões, pontuando suas paradas<sup>106</sup>. No entanto, a geografia que parece mais interessante perseguir é aquela da qual a imagem criada pelo traçado dessas ruas faz compreender gradativamente: a geografia do sentimento de não pertencimento, como um roteiro da humilhação. A saída da escuridão, da clausura do mofo na apinhada livraria, para a reluzente e transitada avenida, não sugere uma abertura dos sentimentos, não promove uma expansão liberta, pelo contrário, evidencia aquilo que não se tem e que não se pode alcançar, sugerindo a sensação de ser ele mesmo rechaçado.

Colocar o protagonista aí, à vista, instaura um incômodo e questiona os comportamentos, não por dar respostas, mas por estabelecer este espaço ocupado da esfera pública. Ele reconhece a vida ascendida, mas o reconhecimento não é recíproco, pois o repudiam e dele os outros se desviam. Silvio mesmo é o símbolo daquilo que é desviado naquele meio, a degeneração que não pode ser tocada, pegajosa, como se contagiasse. Assim, estar presente neste espaço, torna-se um ato conspiratório, pois a presença de Silvio ali é como se já se constituísse um delito. É evidenciada a

---

<sup>106</sup>Este curioso exercício inclusive foi realizado por Omar Borré (2000, p. 8-11), corrigido por Fernando Sorrentino (2007) ou transposto ao mapa virtual pelo aplicativo CityTourLiterario (<http://www.citytourliterario.com/>). Neste cena, Silvio sai da calle Esmeralda próxima a Lavalle, onde se situa o sebo; faz uma pausa na Plaza Lavalle (destaco que, neste local, ainda não havia sido terminada a construção do Palácio da Justiça, “Tribunales”; mas a escola pública Presidente Roca já havia sido inaugurada, em 1904, e também o famoso Teatro Colón, em 1908); e, por fim, vai até o encontro da Callao com Viamonte, percorrendo pouco menos de 2km.

restrição do poder de acesso a determinados lugares e instâncias culturais e posto em jogo o limite do convívio.

Outros incômodos se mostram nos espaços do romance de Amado. Mas a marcação dos desvios e das tomadas de distância das outras pessoas que transitam, para não “mancharem-se”, também constituem a descrição de Balduíno, “imperador de quinze anos, risonho e vagabundo”, a pedir esmolas na Cidade da Bahia: “As mulheres elegantes que lhe dão um níquel, o evitam, para não se sujarem ao seu contato.” (AMADO, 1981, p. 65). Tampouco Baldo e sua turma frequentam o cinema com consentimento. Mas são muito impertinentes e transgridem as normas: por vezes “penetram” as sessões e sabem seus horários para pedir esmolas em momento de maior público (AMADO, 1981, p. 85 e 94). Tal como Marcos Aurélio dos Santos Souza aponta, o trajeto de Balduíno tem percalços, mas são enfrentados de cabeça alta:

é na urbe de grande população afrodescendente, nessa ‘cidade negra’, que Antônio Balduíno enfrenta a opressão da discriminação e do racismo social (da família e das ruas) e institucional (da escola e da prisão) e da exclusão que gera sua marginalidade aventureira. Balduíno é, paradoxalmente, um oprimido dono da cidade. (SOUZA, 2015, p. 1634).

## **2.4 Veredas que se bifurcam**

Em *El juguete rabioso* e *Jubiabá* podem importar menos as descrições precisas das ruas e edifícios do que a sugestão ao estado interior das personagens que as percorrem e visitam. Porém, isto só é atingido pelo modo com que estas descrições são construídas, como uma caminhada emocional que também ensina algo sobre o coletivo. Haverá a construção das personalidades e a caracterização das frustrações, ao passo que são colocadas estas personagens marginais em lugar público, revelando descontinuidades e realçando os contrastes e desequilíbrios sociais, também podendo propiciar um jogo contrastivo e negociável entre culturas.

O deslocamento é o que constitui os personagens dos romances de Amado e de Arlt, pois eles se deslocam em função de fronteiras que lhes são impostas previamente. O espetáculo é questionado, porém Silvio mesmo passa a encená-lo. Da confusão, fugacidade, frivolidade e do anonimato, a sequência continua na gradação decadente: contrasta-se a rua movimentada e elegante com a situação de podridão dos objetos que suporta, a vergonha como traço principal, e o escândalo

do tilintar da louça que carrega na rua, além das vozes que oferecem produtos e serviços, ou que lhe fazem piadas.

para colmo de infortunio como pregonando su ignominia [de Doña María] los cubiertos y platos tintineaban escandalosamente. La gente se detenía a mirarnos pasar, regocijada con el espectáculo. Yo no detenía los ojos en nadie, tan humillado me sentía, y soportaba, como la mujer gorda y cruel que rompía la marcha, las cuchufletas que nuestra aparición provocaba. (ARLT, 2011, p. 151).

Em um duplo foco pelas ruas, Silvio não pode deixar de ser notado marchando com estardalhaço, as pessoas param para observar e aproveitam para fazer comentários maldosos. Por outro lado, o protagonista evita esses olhos, não quer ver que o percebem naquela situação, seguindo apenas a mulher que o conduz. Sente-se humilhado, mas suporta as provocações, como suporta o peso que carrega até o destino que lhe fora ordenado.

A circulação de Balduino entre vários bairros também sugere os contrastes ou confrontos. No entanto, há um momento de virada para o interior, tanto do território que se encontra, quanto da psicologia do personagem. A derrocada do “imperador” baiano acontecerá no ringue, como consequência das aflições de uma paixão que não pôde concretizar. Neste ponto, não reconhece a cidade que lhe cabia, perdido em seus sons e luzes, tampouco se reconhece e por isso se afunda em desespero, “Agora a cidade o apertava como corda no pescoço de suicida.” (AMADO, 1981, p. 142). Na escuridão da noite, pensamentos suicidas lhe são trazidos pela cidade. Baldo não se encontra mais ali, a própria cidade lhe enforca, precisa encontrar outro lugar. “Ia procurar nas feiras, nas cidades pequenas, no campo, no mar, a sua gargalhada, o seu caminho de casa.” (AMADO, 1981, p. 142).

A partir de então se instaura uma nova etapa, a qual terá início com a viagem ao Recôncavo, interior em que o protagonista passa a trabalhar nas plantações de fumo, reconhecer outras experiências e refletir sobre as próprias ações. Nessa tentativa de se encontrar, nesse interstício da libertação, no caminho torto ao qual o protagonista não se deixa submeter, Balduino apunhala um capataz e se imbrica no mato em desorientação, recordando as vivências, tentando formular justificativas ambíguas para seus atos, refletindo sobre si.

Embrenha-se nos lugares mais escondidos, questiona seus feitos ora crendo-os propositados ou desmedidos, justificáveis racionalmente ou infalíveis planos do destino. “É um talho grande, lanhou todo o seu rosto. Também seus pés sangram, as mãos estão feridas. E a sede que o tortura, os

homens que o cercam, os grilos que fazem ruído...” (AMADO, 1981, p. 186). As feridas de Baldo estão expostas. Todo o seu corpo está talhado, como as certezas que tinha. O som que o irrita é como um alarme, indicativa de crime e aviso para despertar. Sem trilha a seguir, acossado e marcado pelos espinhos e remorsos, aí ele poderá trabalhar seus traumas. Será um momento de questionamentos e confusão quanto ao lugar que lhe é próprio, um espaço de trânsito físico e psíquico, de renovação. Este momento, no centro do romance, admite a ambiguidade como elemento estrutural, em fluxo de consciência combina opostos e conduz o protagonista para um novo posicionamento político. “Ele está cercado, está acuado como um cão danado” (AMADO, 1981, p. 185). Balduíno no mato é um animal perseguido, arisco, mas deixa envolver-se em outros processos. Trata o luto sangrando por um espinho, fica marcado por uma cicatriz. A vivência do colapso e da contradição é necessária para a reelaboração de sua forma de estar no mundo, tenta reconhecer os próprios erros e digladiar-se com a consciência na mata fechada.

A insubmissão frente ao capataz da plantação culmina no retorno de Baldo à cidade, que será o espaço da realização política, pois aí se dará a continuidade da formação crítica com a passagem da liberdade primeira, malandra e indisciplinada das ruas, para a luta de uma liberdade comprometida ideologicamente, nas assembleias e no cais.

A volta a Salvador, última parte do romance, carrega a angústia do inverno. As chuvas são constantes e “lavam tudo”, modificando a paisagem. Baldo está mudado. Possui cicatrizes e tenta visitar a cidade que conhece tão bem, mas muito ali também se modificou. No seu reencontro com as origens, mal reconhece Lindinalva na ladeira das doentes e baratas prostitutas. A família da moça faliu e ela, em declínio do nome próprio e da vitalidade, desceu ladeiras cada vez mais degradantes. Em seu leito de morte, Lindinalva clama a Antônio Balduíno que cuide de seu filho, Gustavinho. Ao assumir a criação do filho de seu antigo amor, Balduíno também aceita o trabalho na estiva.

Este é um passo que só pode dar após ter percorrido tanto. Se antes via a profissão como “ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios” (AMADO, 1981, p. 287), com a união aos trabalhadores do cais e a greve, se vê novamente dono da cidade, mas dessa vez como fato: “Donos de verdade. Eles não queriam, não havia luz, nem bondes, nem telefone para os namorados, o navio sueco não descarregaria os trilhos para a estrada de ferro nem carregaria os sacos de cacau que enchiam o armazém 3” (AMADO, 1981, p. 293). Agora pode ver o resultado de suas decisões repercutir pela cidade, vê concretude e alcance de suas ações e de um “querer” que se torna coletivo. Somente se os donos da cidade quiserem é que a luz torna a acender, os bondes a andarem

e a vida a continuar, desde as relações mais íntimas (como do “telefone para os namorados”), quanto de grandes transações internacionais (como a descarga do navio sueco).

Esses percursos, da movimentação do protagonista por ruas e ladeiras, bem como na passagem ao interior (baiano e de si mesmo), e na volta à Cidade da Bahia e ao cais visto por outra perspectiva, são os que fazem da arte de Amado um complexo de lugares próprios. Com isso, aponta contradições sem que se imponham soluções, como se fosse um artifício didático. São propriamente práticas estéticas que trabalham possibilitam a abertura para novas expressões e novas formas de reflexão. Nos caminhos e passagens de Balduino, o leitor pode se colocar e esta circulação se dá como resgate de saberes não oficializados e aberturas de direções.

Também Arlt trabalha com estratégias de um caminhar conflituoso, na ação instável. Quando a pretensão de essencialização parece se dar, há uma guinada. Como um dobrar de esquinas, o discurso se esquia e não satisfaz a partilha social em sua totalidade. Silvio Astier tem a caminhada truncada, tanto de seus destinos, como de suas pretensões. E não me refiro propriamente à ascensão financeira, mas a uma mudança de relações sociais. De posicionamentos que se fazem políticos<sup>107</sup> não por vínculos partidários-institucionais, mas por questionarem as participações na arena pública.

A cidade é propícia a estas alterações dos caminhos e sentimentos por sua dimensão aleatória, entrópica. Como descreve Beatriz Sarlo: “A cidade é território aberto à exploração por deslocamento dinâmico, visual, de ruídos e cheiros: é um espaço de experiências corporais e intelectuais; é medianamente regulado, mas também vive das transgressões menores às regras (...)” (2010, p. 13). E este espaço será trazido para a construção dos desejos e repulsas que constituem as ambiguidades do personagem arltiano. Após passar por decepções pelas ruas da cidade, Silvio Astier tenta mudar-se, procura o cais para levar outra vida para além daquelas margens.

Experimentaba la sensación de encontrarme alejadísimo de mi casa, tan distante, que aunque me desdijera en mi afirmación, no podría ya más volver hasta ella.

Entonces me detenía a conversar con los pilotos de las chatas que se burlaban de mis ofrecimientos (...) La visión de las enormes chimeneas oblicuas, el desarrollarse de las cadenas en las maromas, con los gritos de las maniobras, la soledad de los esbeltos mástiles, la atención ya dividida en un semblante que

---

<sup>107</sup>Em *El juguete rabioso* é presente a ambiguidade do posicionamento político, tanto de Astier-personagem, quanto de Astier-narrador. Por vezes a narrativa se alia a causas libertárias, por outras flerta com posições autoritárias. Ainda, Ricardo Piglia anuncia o caráter político quando é colocado o campo cultural em disputa: “Arlt se politiza a partir de su experiencia como escritor y sus posiciones anarquistas y anticonformistas son el resultado de su literatura (y no al revés). *El juguete rabioso* es una novela política en ese sentido: contraria a toda ilusión liberal y a cualquier modelo ‘progresista’ de acceso libre a la cultura.” (1993, p. 11-12).

asomaba a un ojo de buey y a una lingada suspendida por un guinche sobre mi cabeza, ese movimiento ruidoso compuesto del entrecruzamiento de todas las voces, silbidos y choques, me mostraba tan pequeño frente a la vida, que yo no atinaba a escoger una esperanza.

Una trepidación metálica estremecía el aire de la ribera.” (ARLT, 2011, p. 191).

Espremido entre corredores com bagagens, e a subir frouxas escadas de corda, Silvio vê a imagem do mar de águas a se estender pelo horizonte. Procura uma oportunidade para seguir. Entretanto, a recusa de homens uniformizados, juntamente a altos sons das cargas e apitos dos navios, efetivam a sensação de humilhação. As águas já não levam além. As chaminés que sobem aos ares apequenam o jovem, que espanta-se com a grossura das correntes. Vê-se sozinho, como os esguios mastros, e não consegue prender a atenção em um só foco, com tanto ruído. Os pesos estão dependurados, mas é como se estivessem sobre seu próprio corpo. Todo o espaço é sádico e provoca em Astier um desalento hiperestésico.

A casa está distante. Mesmo que queira, Silvio não pode voltar, como não pode voltar atrás após tudo o que presenciou em seu percurso. A caminhada o cansou, o fatigou e está longe de encontrar seu lugar. Por mais que exista, qualquer esperança se perde em meio às manobras dos enormes e barulhentos guindastes. A desordem mental se vê na conturbada cena.

A trepidação está no ar e nos nervos do jovem Silvio. As brutas vozes são as que negam suas vontades juvenis, os choques o impedem de prosseguir. Sem lugar, decide “ocupar el suntuoso lecho de los muertos”, assim talvez se embeleze e tenha algum prestígio. Se os ruídos do cais eram fáceis de ouvir, de modo contrário seu coração deve ser buscado apenas por opacas batidas. Astier pensa em suicidar-se, mas cai por terra desmaiado.

A passagem do marginalizado ao protagonismo desloca as fronteiras, para fazer assumir mais do que apenas a figuração, o status de reconhecimento, de ser político ativo. Seu percurso, entretanto, não está de todo completo, tropeça em zonas intermediárias, em continuidade corrosiva. A Arlt interessa mais o “espetáculo das demolições” (SARLO, 2014, p. 151), do trânsito em terreno inapropriado e não de um caminho tranquilizador, pois, se há equilíbrio, ele é instabilíssimo. Este elogio da força dos embates na constituição das personas que descreve é reconhecido por Eleonora Frenkel, em seu estudo sobre as crônicas arltianas:

Destituídos de sua humanidade, entendida como civilidade moderna, revelam sua “incompletude” como cidadãos, seja porque “ainda” não foram domesticados ou porque “ainda” aguardam sua “regeneração” ou porque estão francamente esgotados, exauridos e sem forças para carregar o peso da vida cidadã. Os

exhomens se animam em uma sarabanda infernal, uma dança bélica que anuncia a tensão entre a ordem que deveria vir a se estabelecer e a desordem que insiste em permanecer. (FRENKEL, 2011, p. 25).

A “incompletude” e o “peso da vida cidadã” são vistos nos tipos narrados pelo Arlt cronista como, já antes, romancista ao narrar o percurso de Silvio Astier. Aí formam-se espaços de alta tensão, recusando a fixidez e ordenamento do espaço na modernidade, quando inclui miradas a saberes sem prestígio, em distribuição desigual e sem posse, mais ainda, não-conformes. É assim que a escrita de Arlt se enquadra como escrita política.

Pode-se investigar, portanto, como os romances *El juguete rabioso* e *Jubiabá* apropriam-se de aspectos do espaço, da arquitetura urbana identificável, para sugerir elucubrações ou sentimentos das personagens em trânsito, e de que forma essas expressões da marginalidade repercutem as fissuras da conjuntura histórica, fomentando, elas mesmas, a transgressão de certas estruturas e fornecendo-nos uma visão sociocultural inovadora e reconfiguradora da experiência. Desta forma, tanto em *El juguete rabioso* quanto em *Jubiabá*, o cais parece simbolizar bem este complexo. Pois reconhece aquilo que, em um instante, se vai sem que possa retornar da mesma maneira, que traz a segurança depois de uma longa jornada, ou mesmo ancora a angústia de quem fica, mirando o horizonte.

Local do trabalho árduo, da carga e descarga de sacas nas costas e que fazem o corpo curvar, mas também do ócio vagabundo, da lascívia possibilitada pela visão ampla das estrelas e do toque macio da areia. É o que não é, sendo. Aquilo que escapa a este verbo primeiro, o meio do caminho, mas também o destino. A metáfora cabe aí. E o cais porta esse impulso do que não se fixa, dali entendemos as chegadas e partidas, aquilo que tenta se firmar, carregar experiências locais, mas também o que se vai, que parte por fuga ou aspiração, que se deporta, que se *transporta* ao devir.

A música do realejo chora uma despedida. (...) Ele dará adeus como aquele marinheiro loiro que está no fundo do navio e agita o boné para a cidade toda, para as prostitutas do Tabuão, para os operários que fizeram a greve, para os malandros que estão na Lanterna dos Afogados, para as estrelas onde está Zumbi dos Palmares, para o céu e a lua amarela, para o velho italiano do realejo, para Antônio Balduino também. Ele dará adeus como marinheiro. Adeus para todos, que ele fez a greve e aprendeu a amar a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no boio dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias. E o negro Antônio Balduino estende a mão calosa e grande e responde ao adeus de Hans, o marinheiro. (AMADO, 1981, p. 329).

Baldo consegue narrar suas experiências por conseguir associar aqueles saberes que adquiriu nas andanças (na cidade e no interior), bem como por compreender os costumes mais arcaicos de sua própria terra. Vê a necessidade de ação no presente para que haja um futuro viável, reconhece um caminho, e perde a inocência da liberdade no morros e nas ruas para abrir possibilidades tão extensas quanto o mar. E, assim, manter a constância das lutas.

Temas caros a Jorge Amado, a questão da mestiçagem<sup>108</sup> e da luta de classes, irão confluír na inscrição final, que trata positivamente os dramas vividos pelo protagonista, ganhando importância à medida que moldam seu caráter e mantêm seu ímpeto lutador. Quando este posta-se em local de partida, às margens do mar, local também da prática e do reconhecimento público, compreende a amplitude da miséria em que se encontrava. O lugar de Balduíno é desenhado, composto pela música comovente do realejo e pela recuperação de diversos postos e acenos, formando uma comunhão dos povos, em que Antônio Balduíno se vê em igualdade com o outro, carregando nas mãos calosas mais um símbolo daquilo que passou. E com as mesmas mãos repercutirá sua adesão a um futuro aberto, a aspiração que este seja mais digno.

A arte de Jorge Amado é a contraconquista da liberdade, enquanto resistência e denúncia. Diz sobre aquilo que é interdito e também compartilha o que priva, os receios, os lutos para tentar, nesse movimento que se autoanalisa e constrói, ressignifica os anseios e desejos pelo caminhar de seu protagonista. Talvez preveja utopias sobreviventes, esperanças que podem surgir no presente, já instaladas em algum canto. Entre a multidão das praças, nos escuros dos traumas revelados na mata, escondidas em meio a frustrações nas esquinas, mas que se fazem achar com alguma possibilidade de ação. Com o aceno à alteridade, embalado pela canção do realejo à beira-mar.

\*

O discurso político é traduzido em pensamento crítico, em participação na vida política, e esta reflexão acerca do sofrimento se processa também nos sons e luzes ao seu redor. “Dentro das casas a luz vermelha das lamparinas aumenta as sombras.(...) A cidade é envolvida pelos sons de batuque que vêm da macumba de Jubiabá.” (AMADO, 1981, p. 297). A iluminação vermelha destaca os

---

<sup>108</sup>Para além da aclamação de ritos de religiões afro-brasileiras, há momentos de explícita crítica causada pelo incômodo da fala racista, como de Amélia, “\_ Negro é raça ruim – repetia sempre – Negro não é gente” (AMADO, 1981, p. 62), ou de um transeunte loiro: “\_ Tu também vai fazer greve, negro? Tudo por culpa da Princesa Isabel. Onde já se viu negro valer de nada? Agora o que é que se vê? Negro faz greve, deixa os bondes parados. Devia era entrar tudo no chicote, que negro só serve para ser escravo... Vai pra tua greve, negro. Os burros não livraram essa cambada? Vá embora antes que eu te cuspa, filho do cão...” (AMADO, 1981, p. 290).

contrastes das desigualdades. Tal como o ritmo dos batuques a ganhar a cidade, Balduino reconhece gradativamente os sofrimentos daquelas pessoas que trabalham a duras penas, testemunhados pela viagem ao interior, a constatação da fome de famílias operárias, e, no cume de sua compreensão, a morte de Lindinalva, seu amor decadente, na Cidade Baixa.

As andanças errantes de Baldo explicitam as frustrações do marginalizado na cidade moderna, bem como a construção crescente da personalidade do protagonista. As relações criadas pelo descaso de classes mais abastadas e as vicissitudes recorrentes, no entanto, transmutam o foco do reconhecimento da própria liberdade. A princípio, comprometido apenas com sua própria vontade juvenil, seu ímpeto se reafirma quando passa a zelar por melhores condições de vida e faz da luta um canto coletivo, a partir das andanças por outras bandas.

Mais do que formar a imagem visual, Arlt e Amado constroem uma remodelação da realidade histórica para invocar aspectos interiores<sup>109</sup>. Trata-se, portanto, de um caráter estético das obras e não a observação exata, fiel dos lugares, não é um empenho meramente documental. Assim, não cabe discutir a precisão, ou antes, a verossimilhança, mas o uso que se faz dela para remodelar os trânsitos e caminhos das personagens.

Fazem-se notar nestas escritas de Arlt e Amado as marcas das práticas e subjetividades percebidas como fruto do cruzamento da literatura e da vida material, exprimindo as faltas e desejos não destacados naquele contexto.

Na capital baiana figurada em *Jubiabá*, o tráfego dos saveiros e navios compostos por diferentes etnias e nacionalidades, os sons dos batuques e guindastes que se misturam, delineiam os locais onde se dá a formação de Antônio Balduino. Logo, também reconhecemos com estas características a Buenos Aires descrita pelo protagonista de *El juguete rabioso*, lugar das mudanças pelo impacto tecnológico e da inserção massiva de imigrantes, onde sobem edifícios e casas mal estruturadas.

Enquanto leitores enxergamos as cidades de Salvador e Buenos Aires e seus limites, compreendendo-as como lugar do perigo e da novidade, do trânsito de pessoas e culturas, espaço do embate e da aglutinação. A superação dos limites de cada um deles, sobretudo do bairro e dos locais primeiros da infância de ambos os protagonistas, mostra que a transgressão das margens também educa.

---

<sup>109</sup>Rita Gnutzmann anuncia isto em sua introdução a *El juguete rabioso*: “No importa la descripción de la calle (que casi siempre falta), sino el estado psíquico del que la recorre.” (2011, p. 49).

### 3. Formações transgressivas

Se oriente, rapaz  
Pela constelação do Cruzeiro do Sul  
Se oriente, rapaz  
Pela constatação de que a aranha  
Vive do que tece  
Vê se não se esquece  
Pela simples razão de que tudo merece  
Consideração  
(*Oriente*. Gilberto Gil)

A importância do espaço é tal que a interação não afeta apenas os corpos, mas os sentimentos dos protagonistas, e é também por estes transformado. O lugar é enfatizado nas narrativas de *Jubiabá* e *El juguete rabioso*, pois ajuda a moldar o caráter, estabelecer os vínculos, ou seja, a caracterizar a aprendizagem das personagens. É esta, a aprendizagem, temática central de ambos os romances.

Neste capítulo, tratarei de outros processos de aprendizagem pelos quais passam os protagonistas. Em especial, a aprendizagem a partir dos enlaces culturais em que estão inseridos, e de como seus afetos nestes se envolvem e desenvolvem. Os personagens Sílvio e Antônio tomam como exemplo figuras históricas e ficcionais, que servirão de modelos de comportamento e comparação com as suas próprias atitudes e relações interpessoais. Assim, a formação de ambos é articulada com elementos coletivos e culturais, destacando-se a importância das artes, e incluindo narrativas que são tidas como populares. Essas referências são trabalhadas conformando a interioridade das personagens, em passagens que apontam reflexões sobre atitudes passadas, esperanças e decepções.

Procuro, aqui, dizer como estão interligados pela transgressão as culturas e os afetos, e como os modelos reais e literários, assim como o contexto, dão lições. Em outras palavras, este capítulo procura evidenciar como as experiências nos campos de formação transgressiva estimulam ou inibem certos hábitos, ou ainda, incentivam ou restringem ações, crenças e expectativas. A coletividade ensina, tanto quanto os laços dados pelas relações sociais, as relações culturais e os valores individuais. Tópico primordial dos romances, todas essas aprendizagens dos protagonistas de Arlt e Amado se constroem além dos limites da formalidade, da ordem, da família tradicional, do *status quo* e mesmo da moral e da lei, constituindo, portanto, o que chamo de formações transgressivas.

Antes de assumir o posicionamento transgressivo, procurei observar quais eram os traços de formalização da educação em Silvio Astier e Antônio Balduino, examinando nos romances indícios que os mostram em ambientes formais: na escola, em seus estudos e exercícios, vinculados, portanto, ao modelo tradicional de educação. Extremamente importante para este momento é verificar como, quando, com quem e qual a frequência da leitura que estes meninos têm. Foco a leitura por ser habilidade aprendida com afincos, que necessita de dedicação, e que abre para as escolhas próprias daquilo que se vai ler, constituindo gostos e circulações. A leitura que os protagonistas fazem, afinal, também os forma.

Verifico em que creem ou o que desejam. Com base na expressão das aspirações e angústias de Astier e Balduino, pretendo ler os matizes de normalidade e naturalização de comportamentos, também aquilo que lhes parece obrigatório ou violento, ou seja, suas maneiras de lidar com alegrias e problemas, suas concepções de apego e simpatia. Isto pode ser pensado a partir da repetição de atributos, frases, bordões e a menção de autores e personalidades influentes, como uma reiteração daquilo que os protagonistas aprenderam e das máximas postas à prova.

É possível ver a afetividade como aprendizagem e modo aprender, como criação de laços de socialização e identificação com outras pessoas. Silvio e Baldo conversam, ouvem e trocam opiniões e imaginários com as pessoas ao redor. São experiências pelas quais passam e que os fazem atuar de maneira específica ao longo de suas trajetórias. As escolhas de enfrentar ou se afastar de determinadas atividades são feitas com base no que vivenciaram anteriormente.

A aprendizagem que inclui os afetos abre a compreensão para as noções de família, parceria, comunidade, lealdade, respeito, sucesso, pertencimento, glória, ou seja, toda uma gama de articulações e saberes nos quais as personagens se assentam e utilizam para medir seus atos, reanalisar o próprio passado e planejar o futuro. Confiam ou criam seus próprios sentidos. Enfim, verifico quais lições são aprendidas e valorizadas na passagem para a vida adulta.

Com isto, a questão do amadurecimento é colocada. A procura por um lugar próprio de Silvio Astier e Antônio Balduino, sob as mais variadas experiências, pode ser contraditória. Podem agir por impulso ou entrar em conflito com os valores passados. Seus processos de

formação não são harmoniosos, mas muitas vezes baseados no fracasso. Isto deve ser abordado para pensar a especificidade de *El juguete rabioso* e *Jubiabá* como romances de formação transgressiva, porque os personagens não têm formações louváveis, nem modelares.

### 3.1 As letras na rua

O que dizer do convívio com as pessoas em cada um dos espaços apresentados no romance? Aquelas que vivem no bairro conformam a realidade e a cultura que os cercam e, de alguma maneira, provocam reações dos protagonistas. Os causos contados e recontados nas portas de casa, as histórias que ouvem, veem e vivenciam nas ruas, mostram maneiras de se portar, de sentir, de agir e, assim, de aprender e ensinar, elaborando a percepção dos protagonistas. Há uma relação dinâmica em que Silvio e Balduino, ao mesmo tempo, deparam com premissas e constroem a partir, aquém e além delas, também suas próprias concepções. O convívio e as personagens das histórias contadas influem em suas visões de mundo em formação.

Dizendo desta maneira, já assumo o caráter informal e mesmo oral dessas aprendizagens e influências. Pretendo apontar com certa detenção como Silvio e Balduino tomam literaturas (muitas vezes transmitidas oralmente) para pautar suas próprias ações. Porém, para não considerar essa proposição absoluta, parece interessante verificar elementos das aprendizagens dos protagonistas que possam ser considerados formais. Dar um passo ao lado da transgressão e tentar considerar, também, se há nos romances indícios de uma institucionalização do ensino e, se estes protagonistas meninos almejam frequentar escolas ou se de fato o fazem. Ainda, se nelas aprenderiam lições que estimam, coincidentes ou não com aquelas ouvidas nas ruas.

\*

A primeira cena do livro *El juguete rabioso*, tal como vimos anteriormente, é a iniciação simultânea tanto no bairro como na literatura. No entanto, mesmo que pouquíssimo mencionada, a escola também aparece nesta cena. Relembremos como: “Nosotros los muchachos *al salir de la escuela* nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta (...)” (ARLT, 2011, p. 87, *grifô* nosso). A menção mostra uma rotina em bando, sem

precisar que escola é essa, nem quem forma parte do grupo<sup>110</sup>. A narrativa foca naquilo que é apresentado à porta da sapataria. O que fica evidente na cena é a saída da instituição de ensino e a passagem a um lugar e um estado de maior contentamento. É saindo da escola que o deleite e a própria narrativa se iniciam.

A escola surge quase por acidente, lateral mesmo, e sem maiores detalhes. Sem sombra de dúvidas, a relação central nestas primeiras páginas do romance é a que Silvio estabelece com a “literatura bandoleresca”. Será a partir dela que medirá suas próprias ações, ou melhor, é a interpretação que Silvio tem dessas aventuras que definirá seus juízos, também quais vínculos serão adequados e úteis.

Ao apresentar a cena da saída da escola, se estabelece um passado e uma frequência escolar que a narrativa oculta. Podemos induzir que Silvio vá à escola e, ao de lá sair, passe sempre pela loja do senhor andaluz. Não sabemos como é o comportamento e o desempenho de Silvio na escola, se ele se empenha em alguma atividade, se tenha disciplina ou habilidades. Fica, quem sabe, apenas sugerido que ele tenha aprendido a ler dentro dela, porém daí ter tomado distâncias rapidamente, pois as leituras que lhe interessam de fato, são aquelas que “devoraba en las ‘entregas’ numerosas”, são as repassadas pelo velho estrangeiro (que ainda que as indique com paixão, não as entrega sem receber em troca algumas moedas).

A ausência de maiores menções sobre as ações descritas dentro da escola demarca a importância da aprendizagem que ocorrerá fora dela. Mais do que isso, demarca uma contraposição. Silvio se dedica às lições das ruas. Apesar disso, a instituição escolar terá presença em mais de uma cena marcante e caracterizará um modelo de comportamento. Este modelo é descrito, por vezes, como algo a ser recusado, por outras, como expectativa a ser cumprida (e nunca plenamente alcançada).

Sabemos que Silvio vai à escola neste primeiro momento. Porém, em algum instante que não conseguimos precisar, ele deixa de frequentar a instituição<sup>111</sup>. Indício disto será a fala

---

<sup>110</sup>Novamente, chamo a atenção à coletividade aludida nos parágrafos iniciais de *El juguete rabioso*. Muitas vezes a trajetória de Silvio é tida como solitária, mas ela não inicia-se assim. Aqui a pluralidade é genérica, tal como a inserção escolar. Não sabemos quem são “los muchachos” que conformam este “nosotros”. Mas este plural incerto indica que Silvio partilha hábitos e interesses. “A veces entrábamos a comprarle medio paquete de cigarrillos Barrilete, y el hombre renegaba de tener que dejar el banquillo para mercar con nosotros.” (ARLT, 2011, p. 87). O próprio título do capítulo, “Los ladrones”, indica uma história em conjunto.

<sup>111</sup>A questão autobiográfica revela mais curiosidades nesta passagem. Apesar de Roberto Arlt repetir várias vezes que não havia cursado mais do que o “tercer grado”, ele finaliza até o “quinto grado” (naquele momento o sistema educativo argentino dividia-se em seis graus na escola primária) e deixa de cursar a escola com os mesmos quatorze anos de Silvio Astier. Este levantamento foi realizado por Saítta e é exposto na seção chamada

da mãe, no início do segundo capítulo: “—Tenés que trabajar, ¿entendés? Tú no quisiste estudiar. Yo no te puedo mantener. Es necesario que trabajes. (...) tenés que trabajar. Lo poco que ha quedado alcanza para que termine Lila de estudiar. Nada más. ¿Qué querés que haga?” (ARLT, 2011, p. 127-128). Fica registrada a escolha de Silvio, agora com 15 anos, já pleiteando autonomia e poder de escolha. Ele decide por não estudar, ao contrário da irmã, Lila (apresentada neste momento da narrativa). A súplica materna pontua novamente a relação direta das finanças com o conhecimento, apontando as restritas opções do menino. O que há de se fazer? Se não estuda, deve trabalhar (para se “manter”).

Cabe, ainda, pontuar que este estudo aludido pela mãe<sup>112</sup> é precisamente um estudo mediado, institucionalizado. Silvio compreende esta concepção de educação, mas a recusa. Aos suspiros da fala materna frente ao desejo de que ele também pudesse seguir os estudos, “—Qué más quisiera que pudieras estudiar.”, o menino retruca: “—Eso no vale nada.” (ARLT, 2011, p. 129). O estudo que “vale” para ele é outro. Silvio quer destacar-se e os muros da escola parecem limitá-lo ao comum, as cartilhas prontas parecem normalizá-lo. A formação que ele busca está em outros papéis, imaginados ou imaginários, que aprende nas ruas e se mostram como caminhos para a notoriedade. Duas práticas saltam a seus olhos como oportunidades para livrar-se rapidamente da miséria e ainda torná-lo notável: o banditismo e a criação de aparatos tecnológicos.

Nesta mesma cena, a interpelação da mãe é feita a Silvio enquanto este lê à mesa. Não podemos desconsiderar que o menino é um ávido leitor, e não somente de leituras bandoleirescas. O início de Silvio nos “deleites” da técnica pode ser coincidente com o “afã” bandoleiro, pois ambos articulam-se desde as primeiras páginas do romance. Se é cativado a buscar aventuras, pois “soñaba con ser bandido” (ARLT, 2011, p. 89), a intenção de elaborar inventos aparece como auxiliar. Aprender para roubar, criar para ter fama. Como mostrado no capítulo anterior em relação ao projeto do canhão, ele interessa-se por engenharia, química, física e outras áreas afins, e dedica-se a elas com afinco. Silvio volta-se a diversas áreas do saber de maneira autodidata, pois sua intenção não é ser um marginal qualquer, mas “un

---

“Los duros años de la escolarización” (2000, p. 15-17), na qual também aponta alguns endereços, bastante próximos da Plaza Flores, lugar onde estaria localizado o negócio do sapateiro andaluz.

<sup>112</sup>Saítta afirma sobre a importância da escola na concepção de imigrantes, como os pais de Roberto Arlt em sua infância: “Una infancia pobre y con pocos juguetes, es cierto, pero que poco difería de la de la mayoría de los hijos de inmigrantes, cuyos padres creían en la escuela pública como vía de integración y de ascenso social.” (2000, p. 15). Mesmo nos dias de hoje, a escola parece cumprir este papel no ideário não somente de formação, como de esperança de futuro melhor.

bandido de la alta escuela”. Suas leituras conformam um estudo que vem espontaneamente, baseado nos interesses do menino. Aprendizagem voltada à prática e à aplicação rápida, devido às funções escusas e ilícitas, sem a necessidade de formalização.

A leitura é contínua, porém, não há cenas na escola, senão a invasão noturna para o roubo de livros no capítulo “Los ladrones”. Mesmo quando Silvio Astier ingressa na Escuela Militar de Aviación<sup>113</sup>, então no terceiro capítulo, não há cenas de salas de aula ou qualquer tipo de classe, ou seja, é pouco descrita por sua função pedagógica. A cena anterior à ida para a escola militar apresenta o protagonista em casa, mais uma vez lendo alguns livros de modo independente, traçando planos e equacionando sua fama.

A “imaginação técnica” (SARLO, 1997) tem proposição prática. E é na rua que ela se faz. Mais do que isso, a escola a anula, faz como se apagasse as qualidades próprias que distinguiriam a ação do menino frente aos demais. Quando finalmente Silvio se aplica e consegue a vaga como “aprendiz de mecânico” na escola militar, tenta se destacar ao mostrar os inventos que havia elaborado, mas logo é acometido por uma sensação dúbia. Não se sente confortável. “—Ahora que todo ha cambiado, ¿quién soy yo dentro del amplio uniforme?”. Está uniformizado, submetido ao padrão que, para ele, é rele. A ansiedade se amplia ao observar os outros recrutas: “Algunos aprendices amontonados en la cuadra reían, y otros, inclinados en una pileta para abreviar caballos, se lavaban los pies.” (ARLT, 2011, p. 172). Ele se vê distinto dos outros que estão “amontoados” a usar instrumentos destinados a animais. Dentro da escola não consegue se ligar, não consegue desenvolver suas potências. A escola é como a prisão do ordinário, e ser comum, ser como os outros, não lhe cabe. “(...) comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres.” (ARLT, 2011, p. 173). Após quatro dias, Silvio Drodman Astier é dispensado.

Silvio frequentou, portanto, mais de uma instituição escolar e é um ávido leitor desde o início da narrativa. O processo de Antônio Balduino é diverso, ainda que também ele guarde marcas da educação formal como contraposição àquela que vivencia. O romance retoma a infância de Balduino no morro a partir de seus oito anos de idade. Aí o menino não tem apreço pela leitura, não vê benefícios em decifrar o código alfabético, porém mantém os

---

<sup>113</sup>Esta escola ainda funciona em mesmo endereço. Em seu *site* ([https://colegiomilitar.mil.ar/esp/el-colegio-militar\\_historia.php](https://colegiomilitar.mil.ar/esp/el-colegio-militar_historia.php)) pode-se encontrar a história conturbada da edificação, na qual ressalta-se que em 1923 o Poder Executivo aprovou o Plano de Obras, provável indicação para Arlt posicioná-la no romance.

sentidos atentos às histórias que se passam e são contadas ao seu redor. Quando perguntado sobre o que pretende ser no futuro, não hesita:

— Quando você crescer o que é que vai ser?

Ele respondeu prontamente:

— Jagunço...

Não sabia de carreira mais bela e mais nobre, carreira que requeresse mais virtudes, saber atirar e ter coragem.

— Você precisa é de ir para a escola — diziam.

Ele perguntava a si mesmo para quê. Nunca ouvira dizer que jagunço soubesse ler. Sabiam ler os doutores e os doutores eram uns sujeitos moles. Ele conhecia o doutor Olympio, médico sem clientela que de vez em quando subia o morro à procura de clientes que não existiam, e o doutor Olympio era um sujeito fraco, magro, que não agüentava um tabefe bem dado.

Também sua tia mal sabia ler, e no entanto era respeitadíssima no morro, ninguém mexia com ela, ninguém tirava prosa. (AMADO, 1981, p. 23-24).

Em discurso direto Balduíno substantiva prontamente o que almeja para sua vida e a expectativa é semelhante à de Astier. Pela difícil tradução da palavra “jagunço” algumas edições estrangeiras de *Jubiabá* optam pelo mesmo substantivo usado nos sonhos de Astier, como na italiana, “bandido” (AMADO, 1981a, p. 20) e na estadunidense, “bandit” (AMADO, 1984, p. 11). As histórias que Balduíno ouve são sobre jagunços, assaltantes que atuam no nordeste brasileiro, também chamados cangaceiros. Nesta mesma cena são citados os históricos Antônio Silvino e Lucas da Feira. Apesar das especificidades locais, as histórias que animam ambos os meninos são, afinal, sobre bandoleiros. A semelhança parece proceder para além de um só termo, mas pelas qualidades que os inspiram.

Antônio Balduíno ouve a réplica daqueles que o haviam inquirido, “Você precisa é de ir para a escola”, e a narração nos revela a indisposição do menino que, novamente similar ao pensamento de Silvio, não vê “pra quê”. O menino Antônio Balduíno também tem a formação escolar como contraponto e elabora seu contra-argumento com base nos modelos de “virtudes” que não entende, nem compartilha. Ler ou atirar, ser mole ou corajoso. O caminho da aventura parece muito mais promissor.

Baldo distingue “carreiras” que pode seguir no futuro e faz comparações para optar qual escolher para si. Faz pouco-caso da aprendizagem da leitura para se ter uma boa vida, e baseia seu apreço, seu respeito, em outras qualidades. Em vez do caminho dos estudos formais, o menino prefere a carreira de jagunço, “mais bela e mais nobre”. Se dispõe a segui-la, pois requer “saber atirar e ter coragem”, dispensando o “saber ler”. A carreira de

doutor mais lhe parece o contrário do virtuoso, modelo de submissão e de covardia. Passar pelo processo de aprendizagem de livros lhe soa, portanto, um caminho falso, que é mais motivo de embaraço do que de honra.

O argumento contra a aprendizagem das letras é composto não somente pelo exemplo de sujeitos “de coragem” das histórias que ouve, como por uma outra figura do convívio de Balduino. Este reconhece o respeito que as pessoas da comunidade têm por sua tia Luísa. Ela enfrenta qualquer desafio, não se submete e “ninguém lhe tira prosa”. É esse o respeito que Balduino almeja ter e a tia, que “mal sabia ler”, demonstra mais uma vez que essa habilidade é praticamente dispensável.

Neste ponto é interessante revelar a variação de termos entre as edições do romance. Na primeira tiragem, de 1935, “Também sua tia *não* sabia ler (...)” (AMADO, 1935, p. 22, grifo nosso), encontrada da mesma forma na edição mais recente publicada no Brasil (AMADO, 2008, p. 20). A negativa total trazida nas duas edições, ao contrário do que possa parecer a princípio, não difere de maneira absoluta da que consta na edição de 1981, “Também sua tia *mal* sabia ler (...)”. Mas, de modo outro, esta última ressalta uma graduação. Algumas linhas antes desta matização, as três edições concordam na seguinte sentença: “Por vezes [Luísa] contava ou lia histórias em versos.” (AMADO, 1935, p. 21; 1981, p. 23; 2008, p. 19). Isto indica que a tia consegue ler. O uso do “não saber” ou do “mal saber” não diferem substancialmente, porque não apontam para a ignorância completa, mas para o domínio que a tia tem de tal saber, e, novamente, é baixo quando contraposto ao domínio dos “doutores” que, de fato, “sabiam ler”.

A capacidade para a leitura toma como modelo ideal a prática escolar. Porém, os atributos que ganham destaque são os encontrados nas histórias que se ouvem fora dela e nas atitudes que não admitem concessão, como as da tia. Aquilo que é vital para o protagonista é ter coragem. Dedicar-se a saber ler remete a algo que parece ter pouco sentido. Não são necessárias muitas e complicadas leituras, quando basta conseguir ler alguns versos. Pois a leitura somente é útil para transmitir as virtudes da valentia, que são cantadas em rimas decoradas pela tia ou por malandros como Zé Camarão. A visão de que o doutor letrado sobre “o morro à procura de clientes que não existiam” demonstra a preferência evidente pelas consultas com o pai de santo Jubiabá, que sempre tem a casa cheia. Diferentemente, entretanto, da força dos jagunços ou do gesto altaneiro da tia, o respeito que este tem na

comunidade não advém de seu físico, mas de algo mais “misterioso”. Mais uma vez, as práticas que Balduíno busca não se identificam com os bancos escolares.

\*

Como a arquitetura das casas, a arquitetura da aprendizagem é distinta quando o menino Balduíno vai morar na casa do comendador Pereira. Este coloca o menino na escola pública de pronto. “(...) uma que funcionava no largo de Nazaré, com uma professora ranzinza de palmatória em punho. Antônio Balduíno chefiou todas as malandragens que os alunos da escola fizeram naquele ano. Cedo foi expulso como incorrigível.” (AMADO, 1981, p. 58). Se, de alguma forma, aceitava os motivos pelos quais sofria castigos da tia Luísa, Balduíno não tem a mesma inclinação com a “professora ranzinza de palmatória em punho”. A professora não recebe nem o esforço de ser nomeada, sendo caracterizada apenas pela ranhetice e seu “instrumento de trabalho”, símbolo mais de violência do que de educação.

Interessante que, no parágrafo que estabelece o único ano da passagem escolar de Balduíno, a escola é apenas descrita pela localização, “no largo de Nazaré”. Isto demarca com mais ênfase o foco da narrativa, de fora da escola. Além do retrato perverso da professora, nada a respeito das classes é dito. Neste largo, além da igreja barroca de Nossa Senhora de Nazaré, existe até hoje o Liceu Salesiano do Salvador. Ainda que não evidenciada diretamente neste trecho do romance, é provável que a educação de Baldo neste convívio seja católica, confluyente com o credo da família Pereira.

Mesmo quando imagina-se o lado de dentro da escola, o menino Baldo não se abstém. Ele “chefia” as malandragens que ocorrem naquele recinto, como fazia ainda no morro. Sem tentar se adequar ao pacto rígido dos bons costumes, “expulso como incorrigível”. De qualquer modo, consegue se aproveitar rapidamente das lições que lá são ditas. Ali Balduíno aprende a ler:

Mas Antônio Balduíno já sabia o suficiente. Já sabia ler perfeitamente um abc de qualquer dos cangaceiros célebres, e os crimes que os jornais noticiavam. E quando estava de bem com Amélia era ele quem lia à noite, nos jornais, a história dos crimes que iam acontecendo pelo mundo. (AMADO, 1981, p. 58).

Mais tardia que a de Silvio Astier, a passagem de Antônio Balduino pela escola tampouco é harmoniosa. Porém ele sabe se apropriar dos saberes lá aprendidos, como a leitura, para adaptá-los ao seu gosto e às suas convicções algo infantis. O “suficiente” para Balduino já estava aprendido. Tal como a de tia Luísa, a destreza da leitura do menino é baseada no uso que faz, e ele compreende “perfeitamente” as histórias versadas em ABC e as notícias de crimes. A leitura lhe permite reconhecer as histórias “célebres” que havia ouvido e conhecer mais histórias “que iam acontecendo pelo mundo”. As leituras que lhe interessam, e que ele pode finalmente compartilhar com a cozinheira Amélia, são as sensacionalistas. O crime despertava interesse, mais do que receio. Como um bom folhetim, a violência gera fascínio, e vai se consolidando no imaginário do menino.

Além disto, a habilidade de ler permite que ele seja protagonista e contraria as falas racistas da cozinheira, pois é ele que assume o posto de leitor. Ele aprendeu os saberes que lhe eram minorados e é Baldo quem assume a narração.

\*

Percebe-se ainda alguns estudantes que fazem parte do convívio de Baldo. Estes aparecem na narrativa sem, no entanto, ser aprofundados. É um estudante que, junto com um estivador, levanta Baldo na vitória do boxe. No capítulo “Macumba”, há a tentativa de introduzir um homem branco “viajado” no ritual. A solicitação é feita a Balduino, que reluta lembrando de uma batida policial que prendera Jubiabá e fora preciso uma artimanha para recuperar a imagem de Exu<sup>114</sup>. A negativa somente é rompida pela conversa com um estudante “que se dava com” Baldo. Também ao final do livro, os estudantes de Direito<sup>115</sup> se solidarizam com os grevistas, incluindo Baldo.

Apesar da amizade com o protagonista não ser tão íntima, e alguns momentos serem carregados de certa desconfiança, estudantes curiosos e empáticos realizam uma ligação respeitosa entre o mundo que Balduino frequenta, e um outro que parece operar de maneira diversa, falar outra língua. “Está falando um representante dos estudantes.(...) Antônio

---

<sup>114</sup>Episódio similar, com maior detalhamento, é narrado em *Capitães da areia*, no capítulo intitulado “Aventura de Ogún”.

<sup>115</sup>Lembro que Jorge Amado era estudante no momento da escrita do romance. O autor finalizava seus estudos como bacharel em Direito na capital nacional e chegou a trabalhar com Anísio Teixeira na Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, ambos no período em que entregava as provas de *Jubiabá* para publicação.

Balduíno não o entendeu muito bem. Mas o negro que discursou, lhe explica que capital e ricos quer dizer a mesma coisa. Ele então apóia o orador.” (AMADO, 1981, p. 295-296). Um operário deve “traduzir” o discurso de um estudante para Balduíno, que passa a apoiá-lo. Ainda, com um outro se riem das histórias sobre a estrela que é Zumbi dos Palmares ou Vênus<sup>116</sup>, “Um estudante certa vez se riu do negro Antônio Balduíno e disse que aquela estrela não era estrela, era o planeta Vênus. Mas ele ri do estudante porque sabe que aquela estrela é Zumbi dos Palmares” (AMADO, 1981, p. 298). Há uma relação dinâmica de convivência e diálogo de perspectivas.

A escolarização mantém uma dimensão positiva no contexto de Balduíno<sup>117</sup>, vivida também pela observação de Gordo, um menino que conhece nas ruas e o acompanhará até o capítulo final. Pela narração a partir da perspectiva de Balduíno, supõe-se que a vida poderia ser outra caso ele tivesse seguido a rotina escolar:

O Gordo ia contando uma história, que o Gordo nascera mesmo para poeta e se soubesse escrever e ler poderia ganhar a vida fazendo abc e histórias em versos. Mas o Gordo nunca fora à escola e se contentava em narrar com a sua voz baixa e sonora os casos que ouvia, as velhas lendas que aprendera na cidade, e as histórias que inventava quando bebia. (AMADO, 1981, p. 155).

O letramento falta ao amigo Gordo para que alcance aquilo que “nascera” para ser. Suas histórias não são legitimadas, pois não estão escritas. Só após este conhecimento é que esse “poeta” poderia “ganhar a vida”. Como não foi à escola, deve se “contentar” em narrar aquilo que decorou por ouvido ou inventar sem o compromisso sóbrio. Ele é competente naquilo que faz, porém não reconhecido.

\*

Enquanto vive com o comendador, Baldo vai visitar a tia no hospício. Neste momento, sem saber o destino preciso, cogita que está indo a uma escola militar para entrar na carreira e,

---

<sup>116</sup>Em carta a Veríssimo de outubro de 1934 Amado diz que o “material pitoresco” do enredo de *Jubiabá* “virá através da história de um preto velho Valentim (que já apareceu ligeiramente em *Cacau*)”. Alguns meses depois, perto da publicação do romance, o autor revela em nova missiva: “o preto velho Valentim, que transforma os seus heróis em estrelas depois de mortos, me afirmava no cais de Ilhéus que Vênus não era senão Zumbi dos Palmares.”.

<sup>117</sup>Indico a compilação *A história da educação dos negros no Brasil* para exame da importância histórica da escolarização na comunidade negra brasileira (FONSECA & BARROS, 2016).

brevemente, admira a ideia: “(...) penetraram num amplo portão guardado por um homem fardado. Antônio Balduino pensou que ia ser soldado e riu. Gostaria de ser soldado, usar farda, passear com mulatas nos jardins públicos.” (AMADO, 1981, p. 59). Sua ideia do que é ser soldado não diz sobre seguir as funções ordenadas ou qualquer tipo de regra e hierarquia. É apenas a partir daquilo que observa “nos jardins públicos” que forma sua imagem e o encantamento pela farda. Por um instante gostaria de “passear” uniformizado e ser admirado pela distinção que a farda, somada ao símbolo da conquista da mulher, lhe implicariam.

A continuação da cena, com a passagem ao lado interno e a revelação de que o lugar se trata de um do hospício, desencanta Baldo. Não apenas nos é exposto o que o homem fardado “guardava”, como é avistado outro tipo de uniformidade. No casarão cinzento e gradeado tal qual uma cadeia, ele viu “foi homens e mulheres, trajando todos uma roupa igual, que passeavam com ares apalermados (...)” . (AMADO, 1981, p. 59). Tal como a farda, a roupa que identifica quem está em detenção distingue aquelas pessoas das demais. A uniformização também pode ser uma prisão. É um contraste violento e Balduino choca-se. A visita ao “casarão lúgubre” não demora e apenas ocorre uma vez mais, com a morte da tia e quando Balduino reconhece que o seu coração “já estava tão cheio de ódio”<sup>118</sup>.

Este sentimento traz uma aproximação daquele que sente Silvio com o uniforme. Ambos se aproximam pela vontade de se distinguir dos demais: querem se destacar. Baldo, afinal, não se importa com outros soldados ou suas funções, o que os normatizariam, mas com algo que acontece fora do quartel. Em outro contexto, Silvio também pretendia “passear” por vários lados, mas dentro dos muros institucionais as coisas mudam.

Balduino é, portanto, extremamente crítico em relação àquilo que uniformiza e normatiza. Astier também vive esse dilema. Descobre, assim, que a escola não é o lugar para inteligências agudas como a dele. Isto começa a ficar claro por meio da carta de recomendação que tem consigo, de autoria célebre.

Em *El juguete rabioso* o dilema implica uma divergência de alternativas, entre o estudar e o trabalhar, apresentado por meio de uma carta que só é usada quando o protagonista tenta adentrar em recintos de saber legitimado. A carta que Silvio guarda consigo é uma resposta do

---

<sup>118</sup>Após ficar em situação de rua, Balduino afirma com mais veemência o desagrado com o uniforme. Depois, ao encarar Osório como “disputa” por Maria dos Reis, e já tendo apanhado da polícia com os outros moleques, exclama: “— Eu não respeito farda — e Antônio Balduino foi arrancando o sabre do soldado que já levava uma navalhada no rosto.” (AMADO, 1981, p. 120).

físico Teobaldo Ricaldoni<sup>119</sup>. Não sabemos bem como foi realizado o contato, mas Astier teria feito propostas técnicas (“un proyectil señalero, un contador automático de estrellas...”) e carrega os apontamentos do físico célebre como uma chave que abriria portas e fortunas.

Um nervosismo toma conta de Silvio quando tenta mais uma aproximação com o mundo formal. Por uma recomendação, procura o senhor Vicente Timoteo Souza, que “por distraerse puede permitirse la libertad de conversar con un pobre diablo”. É um endinheirado que poderia mudar o destino da “mocidad infortunada” de Astier e que, à primeira vista, o examina e logo dispara: “—A este negro lo voy a hacer estudiar para médico. ¿Qué le parece, Demetrio?” (ARTL, 2011, p. 146). Já aí ficam patentes as diferenças de posição social e facilidades que delas decorrem. Porém a construção determinante a respeito do conhecimento que realmente importa para o mundo do capital e da fama vem em seguida, com o juízo sobre Ricaldoni:

—Teoría... sueños... —me interrumpió restregándose las manos—. Yo lo conozco a Ricaldoni, y con todos sus inventos no ha pasado de ser un simple profesor de física. El que quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas. (ARLT, 2011, p. 147).

A petulância de Timoteo Souza é demonstrada nesta interrupção a Silvio e amargada ainda mais pela afirmação que faz a respeito dos méritos de Ricaldoni. As pesquisas científicas são avaliadas conforme seus préstimos econômicos. Caso não sejam “prácticas”, não passam de “sueños”.

Silvio não tem o suficiente para convencer o aristocrático Souza, mas não descarta seu trunfo. Apresenta a carta a um capitão ao chegar na escola de aviação. As hipóteses tratadas com o físico Ricaldoni ganham outra conotação. “—¿Ha visto usted? Los inconvenientes que yo le planteo, también los señala Ricaldoni. Su idea, en principio, es muy interesante. Yo le conozco a Ricaldoni. Ha sido mi profesor. Es un sabio el hombre.” (ARLT, 2011, p. 169). Na escola militar o conhecimento é debatido com outra ênfase. Há um diálogo e a ocupação de professor não é um demérito, mas um fator de reconhecimento. Aí Ricaldoni é tido como “sabio”.

---

<sup>119</sup>Teobaldo Ricaldoni foi um professor, inventor e membro do Instituto de Física da Universidad Nacional de la Plata, da qual é considerado um dos fundadores.

Mesmo que os cálculos de Astier sejam apontados como “inconvenientes”<sup>120</sup>, a conversa segue e, após rápidas respostas técnicas, o capitão se interessa em compreender onde o menino aprendeu o que sabe:

—Pero, ¿dónde diablos ha estudiado usted todas esas cosas?

—En todas partes, señor. Por ejemplo: voy por la calle y en una casa de mecánica veo una máquina que no conozco. Me paro, y me digo estudiando las diferentes partes de lo que miro: esto debe funcionar así y así, y debe servir para tal cosa. Después que he hecho mis deducciones, entro al negocio y pregunto, y créame, señor, raras veces me equivoco. Además, tengo una biblioteca regular, y si no estudio mecánica, estudio literatura. (ARLT, 2011, p. 170).

Com esta descrição, Silvio tenta chamar a atenção dos militares para seu empenho. Dá um passo além do proposto pela carta de Ricaldoni e diz que tirava proveito de suas próprias observações. Aprendera “en todas las partes”. É da vontade, da inteligência nata e de certo esforço que conseguiu deduzir os cálculos de seus apetrechos. Seu estudo é autodidata, mas preparado. Possui uma biblioteca regular, constituída por livros de diversas áreas. Sua gana de aprender é vasta, “si no estudio mecánica, estudio literatura”.

Com a carta de Ricaldoni abre-se uma oportunidade em um lugar que talvez o reconhecesse. Entretanto, como sabemos, a permanência de Silvio na instituição não durará muito, apenas quatro dias. Em sua saída, ainda há elementos que mostram as distinções sobre as maneiras de obter conhecimento e suas utilidades. O capitão que se dispunha a debater matemáticas tenta motivar o jovem inventor: “—Usted tiene que estudiar, estudiar mucho, si quiere ser algo.”. Porém, Astier questiona-se, “—Cómo estudiar, si tengo que aprender un oficio para ganarme la vida.” (ARLT, 2011, p. 175). O paradoxo se mostra como fato concreto na percepção de Astier. Gostaria de estudar, mas deve trabalhar para “ganhar a vida”. O estudo demanda um tempo que não tem, pois não tem dinheiro que o sustente.

A última frase que o dispensado Astier ouve ao sair da escola militar é enfática na categorização de carreiras e maneiras de se educar: “Su puesto está en una escuela industrial.

---

<sup>120</sup>É interessante que Silvio siga apresentando a carta mesmo com apontamentos de seus problemas técnicos. Talvez confie que o nome do físico já desperte o interesse nos interlocutores. Por mais que não conheçamos o conteúdo da carta, a própria narração exprime ser consciente de que os estudos enunciados não são plausíveis: “Efectivamente, Ricaldoni me había felicitado por algunas *combinaciones mecánicas absurdas* que yo había ideado en mis horas de vagancia.” (ARLT, 2011, p. 162, *grifo* nosso).

Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo.” (ARLT, 2011, p. 178).  
O protagonista cruza formações e não consegue se encontrar.

A inquietação frente à escola não é uma simples recusa de Silvio e Baldo, mas uma não adequação. Reprendidos e expulsos das instituições, buscam outros modelos. Não recusam os saberes lá ensinados, mas são repelidos pelo controle e pelas normativas instituídas. Por vezes até desejam a carreira e têm conhecimentos para nela atuarem bem. Mas não se encontram nestes lugares, não seguem a mesma gramática instituída. Daí que também as transgridam, seja pela invasão ou criação de regras outras. A palmatória e a dispensa são as respostas dadas a eles pelo sistema pedagógico-punitivista, desigual.

FOTO 4 – Con hambre



Autoria própria. Congreso Nacional Argentino, Buenos Aires, 2018.

### 3.2. El paisaje en las nubes

Logo após o início *in media res* que apresenta a multidão e a força do negro Antônio Balduino, a primeira característica a ser aprofundada no personagem será sua relação com a cidade desde a “infância remota”. Não sabendo ler, o menino cria histórias a partir do que sente. Aprecia o violão na porta das vendas do morro e as brincadeiras nos becos, porém, por vezes ele prefere aguardar um espetáculo íntimo. Se as luzes o encantam neste início de capítulo, desde a primeira frase: “Antônio Balduino ficava em cima do morro vendo a fila de luzes que era a cidade embaixo.” (AMADO, 1981, p. 19), a narração explica que, com o início da noite, o som subia, chegando vagaroso, constante e crescente, para embalar o menino em uma revelação. A cidade, lá embaixo, parece conversar com ele intimamente.

O que ele não queria perder era o acender das luzes, revelação que era para ele sempre nova e bela.

Eis que a cidade já se envolve quase completamente nas trevas.

Antônio Balduino não enxerga mais nada. Vinha um vento frio com a escuridão. Ele nem o sentia. Gozava voluptuosamente os ruídos, o barulho que aumenta cada vez mais. Não perdia um só. Distinguia as risadas, os gritos, as vozes dos bêbados, as conversas sobre política, a voz arrastada dos cegos pedindo uma esmola pelo amor de Deus, o barulho dos bondes carregados de pingentes. Gozava devagarinho a vida da cidade. (AMADO, 1981, p. 20).

A primeira leitura de Balduino é a cidade. Ele reage a cada traço como quem constrói mentalmente historietas, imagina personagens atuando em cenas, destaca segmentos e se emociona. Não consegue enxergar mais nada, porque foca com a máxima atenção seu divertimento isolado, não precisando correr, farrear ou se esgoelar, como tudo à sua volta. Ali, ouvindo a cidade, ele encontra seu prazer e o aproveita com paciência. Ele lê a cidade ativamente, porque parte dos elementos concretos para produzir abstrações. Cria, a partir de fragmentos, pequenas narrativas que apenas têm unicidade em sua visão. Articula detalhes e nuances de uma vida que poderá levar, a partir daquilo que sente ao percorrer os ruídos. Serão as risadas e gritos embriagados de desigualdades, “dos bêbados” e das “conversas sobre política”; a voz que arrasta o passo lento de quem não pode enxergar a pedir “uma esmola

pelo amor de Deus”<sup>121</sup>; o bonde lotado que propõe a ida a lugares que antes eram difíceis de chegar, uma impulsão ao futuro rápido e desconhecido (como a própria modernidade), mas que deve ser tomada, pois só carrega a contragosto os “pingentes”, aqueles que não podem pagar.

Esses momentos já se inscrevem como uma formação. Esta é sua literatura. Apesar de não haver o objeto livro a ser lido neste momento, ou outra pessoa contando histórias ao menino Baldo, ainda assim, ele pode perceber, segundo uma complexidade de sentidos, o enlace do qual faz parte, o meio que o caracteriza e aquilo que o machuca ou apraz. Nestes momentos, de particulares observações, pode perceber o que está gravado nas minúcias do cotidiano coletivo.

Ao anoitecer, Balduíno se arrepia e treme, sente no corpo os estímulos que vêm da cidade. Assim, uma cidade que não se deixar tocar, feita não de ladeiras palpáveis, de calçadas do sólido cimento, mas do fruto da absorção de ruídos que chegam ao sabor do vento, e, também por isso, podem ser imbricados por tantos outros, em um pulsar descompassado de choros e lamentos, badaladas que carregam vozes que o fazem vibrar. Deixa de sentir aquilo que está próximo, a frieza e a escuridão, pois está atento ao espetáculo que começa. A distância espacial da cidade pode ser grande, mas o menino a percebe vizinha e ativa diariamente. É ela que, animada e renovada, o tira da rotina enlameada do morro e é capaz de transformá-lo, de fazê-lo encarar outro tipo de atitude. A cidade são as luzes que acendem em uma aurora elétrica purificadora.

Antônio Balduíno se envolvia na contemplação das fileiras de lâmpadas, mergulhava os olhos vivos na claridade e sentia vontade de agradar os outros negrinhos do Morro do Capa-Negro. Se alguém se aproximasse dele naquele instante ele o acariciaria sem dúvida, não o receberia com os beliscões costumeiros, não diria palavrões que cedo aprendera. Passaria sem dúvida a mão sobre a carapinha do companheiro de brinquedos, recostaria ao peito amigo. E talvez sorrisse. (AMADO, 1981, p. 21).

Neste vazio é que o menino consegue sentir uma empatia, em ter satisfação não só pelo escárnio ou sadismo, mas por certa compaixão com quem o acompanha. Na solidão, reorganiza as possibilidades, consegue se perceber diferente. Ao mergulhar seus “olhos vivos” na claridade artificial, encontra-se com um lado oculto de si próprio. Suas atitudes são

---

<sup>121</sup>Quando Balduíno estiver na cidade, será ele, junto com o bando, que pedirá esmolas como simulando serem “sete ceguinhos”. Da observação prévia Baldo aprende, se adapta.

inesperadas, não os “beliscões” e “palavrões” costumeiros, mas a amorosidade que vem espontânea, sem entraves ou repressões. Só volta a ser aquele travesso com a boca cheia de obscenidades, “Menino impossível” (AMADO, 1981, p. 21), quando a velha tia Luísa rompe a sensação prazerosa chamando-o, retornando a vida vizinha ao som de violas.

Destaco aqui a forma de contato físico que Balduíno tem desde muito cedo. É a violência aprendida, tanto na forma de ter prazer (gozando os gemidos de sofrimento que ouve), quanto na forma de expressar algo (como suas apalpadinhas sem consentimento e palavras chulas). É no momento apartado, mas exposto ao coletivo abstrato da cidade que não pode tocar, que ele mergulha com vivacidade, que ele pode conceber um contato diverso e pacífico, carinhoso, apenas hipotético e imaginativo, no qual acolhe e é amigavelmente acolhido, podendo, até mesmo, sorrir (como se mesmo esse gesto fosse um extremo, dificilmente atingido).

Este desejo de contato pode estar ligado a um carinho acolhedor, amistoso, mas vai além e também abarca nuances sexuais, introduzindo o aprendizado dos prazeres corpóreos. “Se sentava naquele mesmo barranco à hora do crepúsculo e esperava com ansiedade de amante que as luzes se acendessem. Tinha uma volúpia aquela espera, parecia um homem esperando a fêmea.” (AMADO, 1981, p. 19). Este componente traz sensualidade para a cena em um ritmo que simula o ato sexual. A espera ansiosa “de amante” e o “gozar dos ruídos” contém “volúpia”, que aumenta à medida que “os barulhos aumentam cada vez mais”. A cada instante da descrição, são adicionados detalhes que cadenciam o gozo até o ápice. “Chegou a ficar em pé, tremendo de prazer. (...) Aquilo subia como um tropel por dentro dele, o arrastava numa vertigem de gozo.” (AMADO, 1981, p. 20). Na espera, mais que às escondidas, são delineados os gemidos, as sensações pelo corpo de Balduíno quando seu coração palpita mais rápido, a vibração vinda desde os nervos, o arrepios, até o próprio êxtase ao acender das luzes.

Se Balduíno “goza devagarinho a cidade”, no dia em que tem uma “emoção enorme” e sobe “um tropel por dentro dele” é justamente o dia em que ouve o choro dolorido de uma mulher. Aí não se atenta ao bonde que passa ou nada mais, era “sofrimento que existia embaixo e Antônio Balduíno, menino de oito anos, gozava aqueles pedaços de sofrimento como o homem goza a mulher” (AMADO, 1981, p. 21). Este furor se mescla à doçura infantil das brincadeiras. Há aqui uma abordagem irrefletida sobre o próprio desejo, um ímpeto quase

animalesco em busca da satisfação, um tesão ainda sem destino reconhecível, apanhado no meio dos tantos estímulos urbanos, que o menino apreende sem ponderação. A construção de seu caráter passa pela percepção das mazelas que o cercam e sobre as quais quer se superpor: ele está, afinal, acima e além dos ruídos, como se o sofrimento apenas coubesse aos outros.

\*

Voltemos uma vez mais ao início de *El juguete rabioso*. A literatura é citada na primeira frase, mostrando a importância que as referências intertextuais terão ao longo do romance, indicando a formação da visão de mundo de Silvio, servindo de alegoria de suas angústias e aspirações. A introdução neste cenário pelo sapateiro andaluz aflora a imaginação do menino e o faz perceber deleites desta viagem estática.

En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero, su voz despertaba un ensueño con montes reverdecidos. En las quebradas había zambros gitanos... todo un país montañoso y rijoso aparecía ante mis ojos llamado por la evocación.

Esta é uma iniciação para Silvio e para nós. Iniciação para um motivo, da instrução baseada em relações de poder, truncada e negociada. Silvio é “instruído” de maneira desconfiada por figura amarga e gananciosa, tendo que financiar cada livro, e nestes livros encontrar histórias “de los bandidos más famosos”. Há um misto de admiração e desconfiança<sup>122</sup>, o receio das intenções e palavras alheias (tanto por parte do menino, quanto pelo sapateiro, que alerta: “—Cuidarlo, niño, que dineroz cuesta”), e ainda a combinação de um saber pago, ao qual se tem acesso após o cálculo de algumas moedas. Esta é a educação que se alcança: o que se tem é alugado, baseado em relações de interesse, muitas vezes monetarizado. Se vale o esforço é por evocar sonhos.

De uma salinha em uma casa antiga no extremo urbano portenho, destaca-se o poder evocativo da imaginação. Se Baldo imagina histórias da cidade logo ali, os sonhos de Silvio estão mais distantes. A imaginação deste menino é alçada aos campos europeus nunca visitados pela voz que conta as paisagens e conduz a “evocação” onírica desperta. As

---

<sup>122</sup>A desconfiança é estabelecida em qualquer relação comercial. No limite, talvez em qualquer relação, tendo em vista que, conforme Silvio vai aprendendo, vê que todas carregam um tipo de interesse e os sujeitos podem ser usados (como títeres) por aqueles mais velhacos.

marteladas amolecem a dureza do couro e da tristeza presentes, ressoam do ferro para o corpo que o apoia, invade os ouvidos e a imaginação dos presentes, em um ofício que é duplo, manual e imaginativo.

A paisagem carrega características sensuais e lascivas, porém apenas no plano da imaginação. O passeio pelas montanhas<sup>123</sup> é libidinoso e festivo, fértil. A descida pelos montes traz um prazer não experimentado antes pelo menino Silvio. A passagem estreita dos vales, no entanto, se emparelha ao movimento das ruas indicadas no princípio do romance, em nomadismo das “zambros gitanas”, e despertam alegrias destoantes com a amargura local.

Silvio não pisará nos terrenos imaginários, mas os carregará na memória como se o tivesse. É para as serras da imaginação que irá quando não suportar mais o caminho que trilha. As distâncias que se tornam íntimas, paisagens nas nuvens que movem o protagonista a aprendizagens e sensações. Estas paisagens continuam sendo fabuladas quando, já no último capítulo do romance, deve vender papel pelos bairros periféricos da cidade.

Caminaba así, estremecido de sabrosa violencia.

Parecíame escuchar los rumores de una fiesta nocturna; en lo alto los cohetes derramaban verdes cascadas de estrellas, abajo reían los ventrudos genios del mundo y los simios hacían juegos malabares en tanto que reían las diosas escuchando la flauta de un sapo.

Con estos festivos rumores cantando en los orejas, con aquellas visiones bogando ante los ojos, disminuía las distancias sin advertirlo. (ARLT, 2011, p. 204).

Aprendera a se esconder em paragens imaginadas. Silvio sente prazer com os “rumores de una fiesta nocturna”, tal como Baldo quando as luzes da cidade começam a se acender. Mas aqui, o público que compõe esta festa são seres mitológicos. São “ventrudos genios”, “simios”, “diosas” e “sapos” que dançam, riem e se divertem, em meio a “verdes cascadas de estrellas”, despistando o estremecimento violento que Silvio sente pelas ruas.

Os enredos inventados para si promovem um bem-estar momentâneo. Com a ficção, a verdade se oculta e torna-se suportável. Cansado, Astier aprendera a fabular um mundo ao seu redor com base naquilo que havia lido antes. Silvio “relaciona ou funde – como o *Quijote* – a literatura bandoleiresca com a vida e conta, outra vez, em primeira pessoa, uma iniciação no delito e na literatura.” (LUDMER, 2002, p. 294). Entre paradas em mercados e disputas com

---

<sup>123</sup>A imagem montanhosa traz ligações dentro de *El juguete rabioso*. Montanhas espanholas são “lidas” junto ao sapateiro, aquelas lugonianas “de oro” são furtadas na biblioteca (e, pela raridade, valem dinheiro razoável), e grandes montanhas são previstas entre as nuvens no final do romance.

“gente ruda, jaquetona y amiga de líos”, uma voz familiar o reanima a outra forma de vida, “Una voz mujeril acompañábase con una guitarra, y en mi memoria el viejo zapatero andaluz reaparecía (...)” (ARLT, 2011, p. 205). O sapateiro ressurge e traz consigo a memória das aventuras literárias. A gratidão “galvaniza” os nervos do adolescente. Silvio tenta blindar seus desgostos com as ficções que cria.

\*

A aprendizagem de Baldo também passa por lições que combinam a violência e a contemplação. “Antônio Balduino ouvia e aprendia. Aquela era a sua aula proveitosa. Única escola que ele e as outras crianças do morro possuíam.” (AMADO, 1981, p. 35). Baldo aprende com o exemplo diário e sempre oral dos mais velhos, vê a distinção entre dois tipos de carreira: a da servidão aos mais ricos, e a vida de coragem e riscos dos jagunços. Percebe as dificuldades e as maneiras de ser livre. Testemunha a perseguição de tropas e polícias e entende a liberdade na tradição africana, na macumba de Jubiabá, na malandragem ilustrada por Zé Camarão e nas histórias cantadas de cangaceiros e desordeiros. Cresce correndo pelos becos, ouvindo causos, cantigas e batuques, mas seu maior prazer estará na espera pelas luzes da cidade e pelos sons que de lá vem. A cultura oral é o grande aprendizado que o liberta e o morro será o local sagrado desta pedagogia. “E antes de ter dez anos ele jurou a si mesmo que um dia havia de ser cantado num ABC, e as suas aventuras seriam relatadas e ouvidas com admiração por outros homens, em outros morros.” (AMADO, 1981, p. 38-39). Baldo quer fazer parte das histórias que ouve e faz uma jura a si mesmo, será cantado em uma aventura.

### **3.3 Chão de meninos**

Se no primeiro capítulo de *Jubiabá* há a exaltação da multidão e da capacidade resiliente de Balduino, negro de ímpeto forte que não aceita provocação sem resposta, o segundo capítulo do romance é dedicado a mostrar as origens de como se deu esta formação. Seu caráter é formado na base da comunidade em que vive. É órfão de mãe e de pai, várias pessoas o amparam e cuidam. Mas, ainda assim, o menino cria imagens daquele que não conheceu: “Tudo que ouvia contar de grande e rocambolesco julgava logo que o pai fizera a mesma coisa ou coisa maior.” (1981, p. 21-22). O adjetivo utilizado pela imaginação do

menino, traduzida para o leitor por meio das palavras do narrador para tratar da imagem do pai de Balduíno é “rocambolésco”, ligação direta com o herói preferido do jovem Silvío, Rocambolê, e que tipifica o comportamento paterno como extraordinário, situado entre o heroico e o exagerado.

O pequeno Baldo imagina além do que está próximo, de não concordar com facilidade com o que se apresenta no cotidiano. Ele crê e cria verdades outras. Ainda sobre seu pai, recolhe “os pedaços de aventuras que ouvia a velha Luísa contar” e com isso funda certezas que consegue relacionar com aquilo que vivencia, tal como o fazia ao articular os “pedaços” de sons e as luzes da cidade. Assim, insere o pai, pequeno valente de nome Valentim, naquela mesma experiência narrativa que aguarda ansiosamente todo fim de tarde, afirma: “Com certeza [o pai] vivera a vida da cidade na hora que as luzes se acendem” (AMADO, 1981, p.21).

Balduíno recria um vínculo de sentimentos, uma identificação ficcionalizada. Mesmo nas brincadeiras de perseguição com os demais meninos do morro, conta e amplia os casos de seu pai como jagunço de particular ligação com Antônio Conselheiro, e o coloca como o maior estandarte de força e bravura, modelo a seguir. Mesmo na morte, “debaixo de um bonde num dia de farra grossa”, o atributo paterno enfatizado é o da valentia, pois “bebia muito, bebia valentemente”. Sem a mãe, de quem nada se sabe, e o pai, mistificado por diversas histórias “rocambolésco”, Balduíno se apega e recria memórias a partir da fala de terceiros, defende com unhas e dentes um carinho também aqui imaginário, mas sem presença efetiva. “Em verdade ele brigava pelo pai que imaginava, aquele que amaria se conhecesse.” (AMADO, 1981, p. 22).

Haverá a mistura das histórias que Baldo ouve e cria com a própria vida cotidiana<sup>124</sup>, “Era imaginoso e tinha coragem como nenhum. (...) E muitas vezes se esquecia que estava brincando e brigava seriamente.” (AMADO, 1981, p. 22). Ele recolhe e assume para si aquilo que lhe foi contado, tentando articular suas próprias ações, como um modo de criar a sua própria história. Essa atitude proativa será um traço constante do personagem, recolhendo indicações, reagindo a estímulos e assumindo posições, mesmo quando isso trazer

---

<sup>124</sup>Este é um movimento semelhante ao que Silvío faz. Ambos se colocam como em aventuras na construção de suas intenções e na criação de seus mundos. É interessante a abordagem de Amado sobre as articulações de instrumentos literários e a expectativa do público comentadas no artigo “Literatura infantil”, no qual comenta a facilidade da criança colocar-se no âmbito da imaginação, sem a necessidade de imediações, dando um exemplo de livro escrito por Matilde Garcia Rosa (1940, p. 44).

infortúnios. Sua leitura do mundo será feita de maneira dinâmica, inserindo-se nos contextos, exacerbando falas e, até mesmo, evidenciando debilidades.

Quando ele e os outros negros do morro iam brincar de quadrilha, e o interrogavam sobre quem queria ser, ele que não fora ainda ao cinema, não queria ser Eddie Polo, nem Elmo, nem Maciste.

— Quero ser meu pai... (AMADO, 1981, p. 22)

As referências são construídas e articuladas na imaginação infantil, a partir daquilo que o menino pode alcançar a ver e a ouvir. O que sabe são as histórias tradicionais, contadas oralmente no morro, aprendidas ao pé do ouvido. São casos, desventuras, histórias próximas ou cantadas em ABCs e sambas. Assim, para Baldo, nem mesmo os atos dos gigantes, Eddie Polo (ator com habilidades circenses e força hercúlea), Elmo Lincoln (conhecido por seu papel em Tarzan) e Maciste<sup>125</sup> (personagem brutamontes italiano), são comparáveis ao do imaginado pai. Nas narrativas daqueles personagens são exaltadas qualidades como a força e a coragem, e a brincadeira escolhida, “quadrilha”, enfatiza, ainda, a predisposição ao enfrentamento. A figura modelo masculina é musculosa e muitas vezes anda armada, é ao mesmo tempo protetora e destruidora. Soma-se a isso o atributo chamativo. Valentim era “um negro bonito de encher a boca d’água” (AMADO, 1981, p. 21), uma beleza que causa desejo.

Balduíno pensa no respeito que tem perante pessoas de coragem, como “pelas figuras lendárias de Virgulino Lampião e Eddie Polo” (AMADO, 1981, p. 24). Eddie Polo ressurgiu assumindo a simetria de “figura lendária”, combinado a ninguém menos do que Virgulino (Ferreira da Silva) Lampião, que ainda vivia nos anos de escrita deste romance e é o mais conhecido e temido cangaceiro a povoar frequentemente o imaginário popular brasileiro e, mais especificamente, o nordestino. Balduíno mantém o respeito pela capacidade transgressiva de Lampião e o cita até o fim do romance, como quando cantarola animado pelo primeiro dia de greve: “Minha mãe me dê dinheiro pra comprar um cinturão pra fazer uma cartucheira pra brigar pra Lampião.” (AMADO, 1981, p. 289).

---

<sup>125</sup>Aqui, em referência ao cinema, noto Maciste, personagem italiano criação do controverso Gabrielle D’Annunzio, também trazido à cena por Silvio Astier (2011, p.198 e em “El Poeta Parroquial”), assemelhando o leque de influências não somente das personagens, como de Amado e Arlt.

Lampião está, portanto, na coleção delitativa de heróis<sup>126</sup> de Balduino, que também traz Antonio Silvino e Lucas da Feira, e da qual, entretanto, Zumbi dos Palmares tem lugar privilegiado. Este último, o menino conhece por história contada pelo pai de santo Jubiabá. Zumbi é caracterizado, novamente, pela valentia e, ainda, pela insubmissão inspiradora. Zumbi transformava “o batuque de escravos em batuque de guerreiros” (AMADO, 1981, p. 133) e Balduino, depois de um tempo, cantarola um ABC onde o “herói favorito” luta contra a escravidão até a morte<sup>127</sup>. As qualidades que o jovem Balduino admira são sintetizadas e também ele pretende ser cantado como o fez com seu ídolo maior, um dia haveria de ser composto “o ABC de Antônio Balduino, um ABC heróico, onde cantaria as aventuras de um negro livre, alegre, brigão, valente como sete” (AMADO, 1981, p. 111).

\*

Mediado pelo fator financeiro, algumas moedas bastam para Silvio passar a frequentar a literatura bandoleira, que inclui donzelas e o combate a injustiças (seja na distribuição do botim aos pobres pelo bandido, ou na sua malfadada e quase certa morte). Chama a atenção uma das primeiras caracterizações de bandoleiros, que é a de Diego Corrientes<sup>128</sup>. Quando são aclamadas suas andanças, o que é reiterado é sua beleza: “era ma lindo que una rroza”. Estas palavras são trazidas repetidas vezes e ficam gravadas em Silvio. Certamente a fama será pela exaltação da valentia, mas, mais do que isso, a imagem também é associada com a beleza da rosa, com a delicadeza de uma pétala.

A descrição das gravuras contidas nos folhetins ajuda a formar o ideal “autêntico y pintoresco” a se perseguir: as vestes e a cela nos altivos cavalos são estupendas, a face do cavaleiro é corada pelo sol, o gesto magnânimo em meio a cores vivas. A percepção de reconhecimento de Silvio passará a se basear em todos esses parâmetros. A bravura de gestos

---

<sup>126</sup>Em uma coleção que segue se ampliando com figuras históricas, de cordéis e cancioneros quando, na década de noventa, Chico Science mantém a relação da oralidade, do banditismo e da luta social em seu *Monólogo ao pé do ouvido*: “Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi! Antônio Conselheiro! Todos os panteras negras. Lampião, sua imagem e semelhança. Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”.

<sup>127</sup>Além deste ABC, Balduino também faz alguns sambas, sem, no entanto, aparecer escrevendo quaisquer destas composições. É de se imaginar que ele tenha aprendido a escrever na escola, visto que ele traça alguns bilhetes para amantes, porém aquilo que cria é sempre decorado e comunicado oralmente. Mesmo quando vende os sambas à Anísio Pereira, é este quem anota: “O homem fez Antônio Balduino assoviar as músicas e tomou nota num papel cheio de risquinhos. Escreveu as letras” (AMADO, 1981, p. 91).

<sup>128</sup>Tanto Lampião quanto Diego Corrientes aparecem como figuras marcantes na análise de banditismo social de Hobsbawm (1976). Ludmer alude a este mesmo trabalho de Hobsbawm, adicionando o também mencionado Antônio Silvino para pensar as particularidades de tal manifestação na América Latina (2002, p. 247-248).

muitas vezes ligados a certa violência e ilegalidade, andam de mãos dadas com a admiração estética. Uma aprendizagem moral e uma “aprendizagem literária” (GNUTZMANN, 2011, p. 43). Neste sentido, e durante todo o romance, Silvio elenca nomes que considera de grande prestígio. São muitos, que partem, sobretudo, de suas “lecturas empobrecidas” (PIGLIA, 1997), como os citados Montbars el Pirata, violento corsário francês, também chamado de “el exterminador”; o chefe indígena Wenongo el Mohicano; José María “el Rayo de Andalucía” ou “el tempranillo” e outro bandoleiro espanhol, don Jaime el Barbudo.

Além das histórias de salteadores convertidas em aventuras literárias, Silvio lê nos jornais os assaltos de Jules Bonnot, “Le Bourgeois”, com Valet e Lacombe, e inspira-se para os planos de seu próprio “club de ladrones”: “Bonnot desde el infierno debe aplaudirnos” (ARLT, 2011, p. 111). Também conhecidos como “Bandidos Trágicos”, este bando realizou uma série de assaltos e fraudes em Paris, com base em princípios anarquistas ilegalistas, até serem executados pela polícia em 1912. O jovem Silvio tenta copiar técnicas, admira o “sangue frio” e o enfrentamento das forças da lei. Ele postula: “Nada de lástima. Hay que reventarlos, aterrorizar a la ‘cana’. En cuanto estén descuidados, balas... A los jueces, mandarles bombas por correo...” (ARLT, 2011, p. 106). Esta fala enfática se dá precisamente nos momentos que sente-se grande: “cuando quebrantamos la ley”.

No entanto, em dois momentos posteriores, ao menino é perguntado diretamente se é “anarquista”. Passa essa impressão ao senhor Timoteo Souza, já vacilando e não emitindo resposta (ARLT, 2011, p. 147), e ao capitão, em sorte de entrevista para a entrada na escola militar, situação em que nega: “\_ No, señor capitán. No soy anarquista. Pero me gusta estudiar, leer.” (ARLT, 2011, p. 170).

A maneira de colocar-se aprendida dos modelos tomados varia conforme o interlocutor, porém algo subjaz das leituras primeiras. A primeira questão é feita após o protagonista escrever uma frase a respeito da reação da cal que queima ao contato da água, conhecimento técnico-científico formado e praticado nas suas atividades transgressivas. A do capitão é elaborada quando Baudelaire, Dostoievski e Baroja são considerados os melhores autores por Silvio. A biblioteca de Astier ainda mostra suas páginas<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup>De maneira similar a leitura de Ludmer, essa sequência forma uma coleção de escritos da delinquência. Silvio como a peça que falta e tem que ser substituída por meio de falsificação. Este Judas cayenque parece ser apenas uma das primeiras figuras da monstruosa coleção arltiana. “¡Qué lista! ¡Qué colección! El capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos?” (ARLT, 2000, p. 85).

Mais do que ninguém, o personagem Rocambole é constante no imaginário do menino e ganha vigor no momento final da narrativa. Tendo lido os “cuarenta y tantos tomos que el vizconde Ponson du Terrail escribiera”, é que Astier decide sobre o que pretende ser no primeiro capítulo. Em momentos decisivos, o protagonista adentra ainda mais na dinâmica ficcional e toma ações baseadas naquilo que Rocambole teria feito em semelhante situação<sup>130</sup>. Isto acontece quando seu herói predileto, com “sonrisa canalla en la boca torcida”, o “incita” a dar certas respostas na escola militar e, mais enfaticamente, quando Silvio pensa em um trecho específico da obra lida para justificar a delação do roubo do qual ele mesmo participava, ao final de *El juguete rabioso*.

En realidad —no pude menos de decirme— soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. (...) ¿A quién no traicionó él...?

De pronto recordé con nitidez asombrosa este pasaje de la obra (...)

—¿Y yo?... ¿yo seré así...? ¿no alcanzaré a llevar una vida fastuosa como la de Rocambole? (ARLT, 2011, p. 227-228)

O que está prestes a fazer, a traição, faz de Silvio um “locoide”, porém esta constatação traz outra de imediato. Não pode dizer que é menos tratante que Rocambole. Ainda tem uma salvaguarda, é tão picareta e patife quanto o bandoleiro, mas tem escrúpulos por não chegar a assassinar ninguém. Seu crime, visto em comparação, não é assim tão grave. Mas já ao final do romance, quando remonta às ações de um de seus personagens preferidos, Silvio duvida se terá, de fato, a “vida faustosa” que Rocambole alcançou.

Saítta traz uma reflexão sobre o uso de características folhetinescas na obra de Arlt<sup>131</sup>, em especial aquelas presentes nas aventuras do Rocambole, de Ponson du Terrail, cuja saga considera “(...) que también puede ser leída como un tipo particular de novela de aprendizaje” (1999, p 67). Assim, tal como Rocambole é sucessor do capitão Williams, Silvio se pretende discípulo e herdeiro deles, buscando a honraria de acompanhar e se equiparar ao

---

<sup>130</sup>Em sua peça de estreia, Arlt retoma personagens, Rocambole incluso, para debater a questão da ficção, que, além de prazer ocioso, gera aspiração por ações que vão além das rotineiras e a busca por grandes feitos, ainda que infames. “Rocambole: Los hombres tienen una simpatía descomunal por los pilletes y bribones...” (2011a, p. 25).

<sup>131</sup>Outras fontes folhetinescas são enunciadas por Silvio Astier. Os “volúmenes de historias para imaginaciones vulgares” de *Genoveva de Brabante* e *Las Aventuras de Musolino* são expostos para venda no sebo, o menino pega emprestado de uma vizinha o “novelón truculento” *Virgen y madre* e as descrições de Carolina Invernizio são comparadas ao mercado de Caballito (ARLT, 2011, p. 198, p. 131, 161 e 198).

“bandido de la alta escuela”. A “paixão” pela leitura de Rocambole é articulada com a aprendizagem de Silvio<sup>132</sup>.

Astier se identifica. Pensa ser perspicaz como o bandoleiro para poder ludibriar e conquistar enorme prestígio. É nisto que se baseia, este é seu chão, mesmo que depois do contraste com a realidade vivida, ele seja vacilante no final do romance. Rocambole se opõe ao mundo do cotidiano e ao mundo do trabalho, seu traço, como o de Astier, é permanecer à margem da continuidade de produção e reprodução da ordem da vida. A bravura é articulada nesta lógica pelo enfrentamento da lei e a audácia de colocar-se em perigo.

\*

Interessante notar o uso de apelidos em *El juguete rabioso* e *Jubiabá*. É usual a ligação de alcunhas e codinomes aos bandidos, em dupla função de anonimato perante autoridades e como a criação de uma persona que atua de forma diferente, fazendo aquilo que alguém “com nome e sobrenome” não poderia fazer. Daí o bordão amadiano: “Ninguém no cais tem um nome só.” (AMADO, 2008a, p. 78). Isso se repetirá em ambas narrativas.

Irzubeta, amigo de Silvio, logo é apresentado como “el Falsificador”. No capítulo final, os comparsas que frequentam a feira e tramam golpes serão “el Rengo”<sup>133</sup> (o Manco) e “el Pibe” (o “Moleque”, em tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, ARLT, 2013; ou o “Menor”, em tradução de Davidson de Oliveira Diniz, ARLT, 2014). Estes contam histórias de roubos passados com “Cabecita de Ajo” ou “el Inglés”, e terminam por chamar o próprio Silvio de “Rubio”<sup>134</sup>. O protagonista usa falsamente o nome de um conde cristão cantado em poemas

---

<sup>132</sup>Soma-se a tentativa de imitação da postura e das atitudes, a semelhança nominal da organização dirigida pelo herói bandoleiro, o “Club dos Valetes de Copas”, com o “Club dos Cavaleiros da Meia-noite”, e alguns títulos da série (das aventuras ou proezas) de Rocambole ressoam os sentimentos de Silvio, como: *Os dramas de Paris*, *As misérias de Londres* ou *Os filhos de Judas*.

<sup>133</sup>Apenas ao final da narrativa, com Rengo já preso, é que descobrimos que seu nome próprio: Antonio. Além de ser xará do protagonista de *Jubiabá*, este terá como companheira uma mulher descrita como “mulata” (a única neste romance a ser caracterizada de tal modo) denominada como uma das grandes personagens amadianas, Gabriela.

<sup>134</sup>Fico em dúvida se Silvio de fato seja loiro. Não há descrições precisas de seu corpo e o apelido pode não ser uma referência direta a cor do cabelo, mas uma marca das origens do menino, que contrasta com as de Rengo, quem lhe chama assim. O estereótipo fica mais evidente na tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, que elege “Alemão” para traduzir a alcunha “Rubio”. O cabelo como borda, margem que emoldura a face e centraliza a identidade, é reiteradamente classificado em *Jubiabá*. A “carapinha” de Balduino é mencionada em várias situações, Rosenda tem o cabelo alisado com ferro quando vai à feira, e o velho no vagão do trem que não gosta de “mulheres da vida” insulta: “Umás perdidás... Tudo de cabelo cortado e vermelhão na cara...” (AMADO, 1981, p. 197).

medievais, no momento da delação: “Fernán González”. Utilizam nomes falsos, nomes impróprios. No entanto, há uma condição embaraçosa: para que haja eco em suas ações, é necessário sair das sombras da fraude, deitar as máscaras. Enunciar o próprio nome é condição necessária para a imortalização e a fama. Diz, portanto, o protagonista à possível vítima do crime do qual faria parte: “Yo me llamo Silvio Astier.” (ARLT, 2011, p. 232).

Em *Jubiabá*, os apelidos têm uma função descritiva, como no caso dos moleques Zé Casquinha, Sem Dentes, Gordo, Viriato o anão e Felipe o belo, que formam o grupo que mendiga e comete crimes pelas ruas de Salvador. Estes nomes, além da informalidade, fazem referência a características das personagens que nomeiam. Outra que é nomeada conforme o físico é Lindinalva, a linda e alva paixão do protagonista, que também vai modificando o seu nome conforme a decadência física com o trabalho sexual. Ela torna-se Linda e diminui o preço de cada programa, até ser a “Sardenta” no pouco-caso do corpo e da dignidade, vindo a morrer logo depois (AMADO, 1981, p. 275-280).

No caso de Antônio Balduino, o narrador tem preferência pelo nome completo em suas orações, mas também há o uso de “Antônio”, “Balduino”, o apelido “Baldo”, e mesmo, “seu Baldo” conforme os interlocutores em cena, o respeito que inspira ou a intimidade mantida com quem conversa.

Lembro que Dimas (2008, p. 327) atribui “Balduino” à força da locomotiva Baldwin, grande símbolo de tração da modernidade de então, enquanto Souza (2015, p. 1634) aponta para o cinema alemão com o personagem Balduin de *O estudante de Praga* (também possível referência de Arlt mencionada por Amícola, 2008, p. 163).

O apelido “Baldo” ainda é complementado com adjetivações diversas ao longo do romance, como “o negro”, “o derrubador de brancos”, “o *boxeur*”, “o gigante negro”. Esta última designação recupera a propaganda que lhe é associada quando trabalha no circo. Aí convive com uma trupe toda tipificada por suas habilidades, expressas com expressões animadas e convidativas no próprio cartaz espalhado pelas cidades nas quais se apresentam: “O impagável palhaço Bolão Rir! Rir! Rir!!!... O macaco bêbedo — O urso lutador — O leão africano A célebre trapezista Fifi — O homem-cobra — Juju e seu cavalo O homem que come fogo — O grande equilibrista Robert” (AMADO, 1981, p. 203). Neste momento, Balduino pensa que Rosenda não tem como sobrenome “Rosedá”, e que este seria invenção do circense Luigi, de forma a tornar o nome dela artístico e atrativo (AMADO, 1981, p. 228).

Tal como se disse antes, o pai de Balduino traz no nome a qualidade que lhe tipifica, a valentia. Seu nome coincide com o que aparece na dedicatória do romance, “o preto velho Valentim”. Outro homenageado é Armando Fontes, quando Amado nomeia de “Pedro Corumba” um dos operários que discursa com afinco na greve. A descrição feita remete ao romance de Fontes *Os Corumbas*: “Um homem escreveu o ABC da família dele, que passou o diabo em Sergipe.” (AMADO, 1981, p. 307).

\*

Silvio e Balduino aprendem a ler e também a degustar o mundo.

Entre momentos de tédio e as vontades se elaborando, por vezes os “negócios” ilegais de Astier e seu bando têm ápices aproveitados com prazer.

Mas cuando el negocio estaba en auge y las monedas eran reemplazadas por los sabrosos pesos, esperábamos a una tarde de lluvia y salíamos en automóvil. ¡Qué voluptuosidad entonces recorrer entre cortinas de agua las calles de la ciudad! Nos repantigábamos en los almohadones mullidos, encendíamos un cigarrillo, dejando atrás las gentes apuradas bajo la lluvia, nos imaginábamos que vivíamos en París, o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente.

Después, en una confitería lujosa, tomábamos chocolate con vainilla, y saciados regresábamos en el tren de la tarde, duplicadas las energías por la satisfacción del goce proporcionado al cuerpo voluptuoso, por el dinamismo de todo lo circundante que con sus ruidos de hierro gritaba en nuestras orejas:

¡Adelante, adelante! (ARLT, 2011, 100-101).

Quando as moedas não são tão poucas, o dinheiro é gasto em troféus infantis: os “sabrosos pesos” levarão ao “chocolate com vainilla”, degustado até a saciedade em “confiteria lujosa”. Percorre-se a cidade de Buenos Aires com a volúpia das leituras prévias, imaginando Paris e a brumosa Londres, deixando para trás as pessoas próximas, esquecidas em meio à fumaça do cigarro. O dinamismo do trem da volta, e de tudo o que o cerca graças à força imaginativa, dão satisfação parecida com o gozo sexual ao “cuerpo voluptuoso”.

O que também é característico da formação desse personagem são, portanto, os gostos ligados à fruição das sensações, um aprender ligado ao prazer corpóreo. O ingerir varia conforme com quem, como e o que se consome.

Em *El juguete rabioso*, podemos notar a presença impositiva dos Irzubeta em açougues e padarias, os golpes dos meninos ladrões planejados e efetivados em cafés e cantinas, onde se dão ao luxo de saborear o chocolate com baunilha, além dos “vermuts” e das “bocks” tomados casualmente. Fumando “Barriletes” desde a primeira página ou os “cigarrillos egipcios, formidable novedad” oferecida pelo esbanjador e exibido Lucio. Os meninos do bando sentem-se extasiados.

Por outro lado, o desprazer e a falta também são formativos. Astier pensa na penúria que a mãe tivera de passar para que ele sobrevivesse, “(...) y pedía a las gentes para mí, y mientras me daba el pecho, un calor de sollozo le secaba la boca y de su boca hambrienta se quitaba el pan para mi boca (...)” (ARLT, 2011, p. 130). Na seca paisagem onde se encontra, a mãe lhe alcança o peito, tendo que solicitar esmola. A escassez é tanta que dividem um só pão. Para não se submeter a isto, Silvio aceita a gordurosa comida preparada no sebo e depois a gororoba servida na escola de aviação, mas esta espécie de submissão apenas aumenta a angústia de viver ali. O velho com quem divide quarto no centro, Don Miguel, chora ao saber que não terá comida à noite e continuará “famélico” (ARLT, 2011, p. 144). Silvio se irrita ao ter que se contentar em comer carne de fígado que se dá aos animais. Assim ele compreende que não tem o mínimo, que a miséria toma conta de sua “vida porca”: “¡Ah, es menester saber las miserias de esta vida puerca, comer el hígado que en la carnicería se pide para el gato, y acostarse temprano para no gastar el petróleo de la lámpara!” (ARLT, 2011, p. 179).

Silvio sente a grande oscilação entre o comer para sobreviver e o desfrutar apenas em alguns poucos momentos de êxtase. A comida também lhe é apresentada como armadilha dos velhacos. São cores que atraem para enganá-lo e revelam a personalidade daqueles que a oferecem, como na feira em que Silvio conhece Rengo. Mesmo que a oferta seja variada, são os elementos animais e grotescos que chamam a sua atenção, revelando a propensão de seus frequentadores. Rengo recolhe as sobras das barracas, mas quando tem interesse escuso, com planos mirabolantes de roubo, anuncia garrafa de vinho e uma espécie de banquete. “—Vení, no seas otario, hacemos un bife y papas fritas. Después le meto a la viola, y hay vino, un vinito San Juan que da las doce antes de hora.” (ARLT, 2011, p. 216). Mas os convites capciosos do manco, entre bebidas e cigarros, não convencem nem saciam a ânsia de Silvio.

Também Balduíno economiza as moedas para comprar cigarros e dividir com os outros meninos. A partilha é ensinada desde cedo com cigarros vagabundos, e a substância é usada para enganar a fome. “O cigarro faz esquecer a sede e a fome. Desde quando ele fuma? Nem se recorda mais. Ainda no morro do Capa-Negro ele já fumava.” (AMADO, 1981, p. 186).

O charuto fumado mostra outras distinções. Ao pedir esmolas, Antônio Balduíno acompanha um homem rico até que ele se desfaça de uma ponta de charuto, logo apossada pelo menino, que tenta aproveitar os prazeres até o fim (AMADO, 1981, p. 66). É com um charuto barato que o protagonista simula ostentação para se vangloriar diante de Maria dos Reis (AMADO, 1981, p. 119). Em outro contexto, o charuto, ainda representa o trabalho sofrido e sem proveito próprio, mais um motivo da disparidade social. É no Recôncavo que Baldo vê trabalhadoras que “fabricavam charutos caros para fins de banquetes ministeriais”, formando, elas mesmas, filas carcomidas, sendo que “depois de terem fabricado charutos caríssimos”, “quase todas mastigam fumo” barato (AMADO, 1981, p. 156). A decadência de Lindinalva também passa do champanhe à esmola para a cerveja e o cigarro serrado, o que apavora Balduíno como somente havia se dado com a perda da tia.

Tal como a nomeação das ruas, as comidas ajudam a construir a realidade dos personagens. Paloma Jorge Amado<sup>135</sup> detalha esses atributos em “O de comer e beber na obra de Jorge Amado”:

Em primeiro lugar, está a função de alimentar. Ela é fundamental, pois os personagens são vivos, precisam de alimento e comem; ou precisam de alimento e são tão pobres que pouco comem, sentem fome. (...) Além de alimento, a comida vem marcar o caráter, a personalidade dos que as comem; (...) pode servir também para dar unidade aos elementos de um romance. (...) Apesar da variedade grande de comida citada e da quantidade de cachaça ingerida, a escolher um prato para simbolizar Jubiabá, esta escolha recairia sobre o mungunzá, aquele que a tia de Baldo fazia para vender no Terreiro de Jesus. (2000, p. 165-170).

Se a função alimentar é inserida nas narrativas para garantir a destacada “vivacidade”, ela funciona como instrumento de movimento, provocando emoções e formando “o caráter” dos personagens. Assim, cabe pensar na concepção cultural do cozinhar, do uso de alimentos

---

<sup>135</sup>Além do artigo citado, Paloma Amado tem dois livros sobre o assunto, entre receitas e curiosidades sobre a comida e a relação com a obra do pai: *As frutas de Jorge Amado, ou o Livro de delicias de Fadul Abdala*, de 1997, e *A comida baiana de Jorge Amado, ou O Livro de Cozinha de Pedro Archanjo com as Merendas de Dona Flor*, que saiu em 2004.

típicos, condimentos e o modo de saborear, considerar o caráter formativo do comer e beber. Isto aparece desde os mungunzás e mingaus que tia Luísa leva fervendo na cabeça, simbolizando o trabalho e esforço que contrastam com o conforto envolvente do cheiro do tempero português na entrada da casa do comendador (com suas grandes garfadas).

À maneira de *El juguete rabioso*, também no romance de Amado a comida é mencionada quando falta, denotando sua incontornável necessidade e a triste desigualdade social. Quando mendiga pelas ruas, Balduino aprende a dissimular sua realidade como se comesse nos “melhores restaurantes”, mas é um garçom que “dá as sobras de comida embrulhadas em jornais.” (AMADO, 1981, p. 77). Próximo ao final do romance, a narração foca a casa do operário Mariano que decide pela greve vendo o desespero da menina Lila, que come terra de tanta fome.

A comida de Balduino, pelo menos na infância, é preparada em conjunto. Balduino ajuda a tia “a fazer o munguzá e o mingau de puba que vendia à noite no Terreiro. Levava o ralo, trazia os apetrechos, só não sabia ralar coco.” (AMADO, 1981, p. 22). Literalmente se dá o “aprender como se faz” quando Baldo auxilia a tia e a acompanha no dia a dia. Também o cozinhar é técnica, saber muitas vezes desprestigiado, mas que garante sabores excepcionais, inesquecíveis. São nos momentos de comunhão quando se come e se bebe, dividindo alegrias e superando dores. No terreiro, Balduino aprende que servir a comida é um ato de respeito aos Orixás<sup>136</sup>, ofertando e comendo muito “xinxim de bode e de carneiro com arroz-de-hauçá” (AMADO, 1981, p. 107). Mais tarde, no Recôncavo Baiano, mesmo as cachaças tomadas em luto ganham ebriedades diferentes daquelas entornadas nas festas.

Além das práticas religiosas, os gostos que revelam a miscigenação étnica, com pratos atrelados à origens e histórias diversas. Citar as comidas também indica a localidade, o território cultural em que o protagonista está sendo formado<sup>137</sup>. Entre os tablados e cestos de frutas da Feira de Água dos Meninos é que Baldo tenta negócios. “Raízes de macaxeira e de inhame, montes de abacaxis, laranjas e melancias. Tem todas as espécies de banana na feira de Água de Meninos.” (AMADO, 1981, p. 251). Neste momento Balduino recém retornou a

---

<sup>136</sup>A culinária é importante elemento na ritualística do candomblé. “Não podemos esquecer de deixar de mencionar que no Congresso Afro-brasileiro de 1935 organizado por Edison Carneiro, a comunicação de Mãe Aninha Iyalorixá Oba Biyi foi sobre a culinária litúrgica, a comida sagrada, que constitui as oferendas que promove a circulação de axé e sustenta o poder das comunidades religiosas.” (LUZ, 2012, s.n.).

<sup>137</sup>Em edições estrangeiras aos romances é interessante verificar que alguns alimentos aparecem descritos em notas, como é o caso da espanhola Cátedra (ARLT, 2011) ou da italiana Einaudi (AMADO, 1981a). A edição estadunidense de *Jubiabá* traz “mingau” e “mungunzá” em sua “lista de termos intraduzíveis” logo após um mapa da costa brasileira com indicações de geografias onde Balduino passa (AMADO, 1984, p. 293-294).

Cidade da Bahia e está tateando o que fazer. A presença da comida (e da bebida) é símbolo da diversidade e de uma coletivização na transação de mercadorias e ideais. Pode-se escolher dentre uma ampla gama de gostos, assim como pode-se escolher quais ações tomar.

### 3.4 Império dos sentimentos

Silvio passa boa parte do romance nas ruas e, quando menciona sua casa, entende-se que ela está em qualquer lugar onde estejam a mãe costureira e a irmã estudiosa. De maneira semelhante, Baldo corre as ladeiras sabendo que tem a tia Luísa, que “fora-lhe pai e mãe”, a preparar quitutes para venda ou a receber a vizinhança na calçada. Em ambas as narrativas, o que de fato se mostra é a manifestação de formações familiares não alinhadas totalmente à estrutura patriarcal nuclear, qual seja: pai, mãe e filhos. De modo mais abrangente, as crianças têm uma formação coletiva. Quem cuida delas é toda a comunidade.

Da observação de algumas das personagens que compõem essas comunidades, pode-se depreender mais essa outra perspectiva das formações transgressivas de Silvio Astier e Antônio Balduino. Procurarei resumir algumas que lhes comovem, constituindo não apenas exemplos a serem seguidos, como lhes cativando e guardando carinho.

Tal como o jovem do romance argentino, uma das primeiras cenas infantis do baiano será em grupo não especificado: “Antônio Balduino vivia metido num camisolão sempre sujo de barro, com o qual corria pelas ruas e becos enlameados do morro, brincando com os outros meninos da mesma idade.” (AMADO, 1981, p. 19). Balduino passará boa parte do romance acompanhado. No entanto, as crianças que correm junto dele são pouco elaboradas do ponto de vista narrativo. Baldo passa um tempo brincando com esses “meninos”, os “garotos do morro”, mas eles são pouquíssimo nomeados e estruturados. Zebedeu é o que aparece mais, ou seja, duas vezes, a primeira tomando uma pedrada de Balduino e a segunda fumando junto com ele. A atenção de Baldo se volta primordialmente às histórias que contam os adultos.

Nessas noites de conversas Antônio Balduino abandonava os companheiros de corridas e de brincadeiras e se postava a ouvir. Dava a vida por uma história, e melhor ainda se essa história fosse em verso.

Era por isso que ele gostava tanto de Zé Camarão, um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como malandro. Zé Camarão tinha duas grandes virtudes para Antônio Balduino: era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres.(AMADO, 1981, p. 26).

O “abandono dos companheiros” é por uma causa maior, Baldo gosta tanto das histórias que os adultos contam que se sacrificaria para ouvi-las, “daria a vida” por elas. E são muitas, como as contadas pelo padre Silvino, por sua tia Luísa, pelo Lourenço da venda, pela acolhedora Augusta das rendas e, claro, pelo pai de santo Jubiabá. Uma figura em particular dá corpo às histórias contadas. Zé Camarão é “valente” como aqueles que aparecem em suas canções e faz com que elas possam ser sentidas como efetivas, reais aos olhos do menino.

O malandro faz que não se interessa, mas diz sempre estar onde as desventuras mais impressionantes aconteceram, conta com malícia as histórias, tirando suspiros das moças ao redor. Narra as tramas com tamanho charme que parece ele mesmo ser um personagem cangaceiro. “Olhava para a sua preferida e naquele momento ele era Lucas da Feira, o cangaceiro, o assassino, que no entanto amava alguém...” (AMADO, 1981, 31). Confunde-se com suas histórias, acumulando as imagens vividas do bandoleiro valente e do sedutor trambiqueiro<sup>138</sup>. Zé Camarão é um elo entre os feitos dos valentes célebres, a materialidade destes e uma previsão. Tocando violão com um sorriso no rosto, um cigarro barato na orelha e um canivete na cinta, Zé Camarão é a potencialidade do próprio Balduíno.

Por mais que tenha entrado nas maiores confusões, e mesmo ter talhado a face do espanhol da venda, Zé Camarão não apresenta ameaça para Balduíno, pelo contrário, lhe dedica-lhe tempo e lições. “Havia quem não gostasse dele [Balduíno], quem o olhasse com maus olhos, porém Zé Camarão passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com eles.” (AMADO, 1981, p. 26). O violão também é aprendido pelas mãos desse mestre.

Após ouvir suas peripécias e lições, Baldo compreende. Zé Camarão estende-se ao lado de Jubiabá como se fossem dois polos da liberdade no morro. “Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos”. A liberdade é rara e não é conquistada sem a revolta. É preciso a valentia da transgressão e custa perseguição. Todavia Balduíno entende os motivos das histórias contadas e escolhe que lado tomar. “Aqueles histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se

---

<sup>138</sup>Outro trambiqueiro que vive na imaginação dos meninos baianos é Pedro Malasarte, cujas histórias Gordo adora ampliar e que Baldo julga ter encontrado um dia na macumba de Jubiabá. Este personagem tradicional burlão é similar a outros trapaceiros conhecidos mundialmente como o matuto Cacasseno (de *Bertoldo, Bertoldino e Cacasseno*), por vezes cantado em cordéis brasileiros e que Silvio Astier compara com o encanador a quem vende peças furtadas.

revoltaram. (...) alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam.” (AMADO, 1981, p. 39-40).

Como Jubiabá, Zé Camarão é um dos poucos a permanecerem na história formativa de Balduino da infância à vida adulta. Sempre inspirando enfrentamentos, mas também jogando conversa fora, com muita bebida e gargalhada. Ele admira o amigo malandro, o copia e também o excede. “Zé Camarão nunca trabalhou. Já está começando a envelhecer e sempre foi malandro, desordeiro conhecido, tocador de violão, jogador de capoeira. Antônio Balduino foi o seu melhor discípulo. E foi além do mestre.” (AMADO, 1981, p. 285).

\*

No princípio de *El juguete rabioso*, Astier pretende inserir-se de igual para igual em um mundo contado por homens, no entanto, alcança alguma atenção no círculo de meninos. A vida em comunidade é a vida na comunidade infantil e delinquente. Aqui, apesar de conturbados, os núcleos familiares estão mais presentes, à diferença do ocorre em Amado.

Silvio frequenta o armazém familiar do bairro para conversar com o jovem Hipólito sobre assuntos técnicos da telegrafia ou das engenharias naval e aeronáutica<sup>139</sup>. Por mais que este pareça interessado em suas criações e o incentive a estudar – “Vos tendrías que estudiarte ese invento. ¿Sabés que sería lindo?” – Silvio tem com ele uma postura esnobe, considerando-o apenas como ouvinte, sem incluí-lo em suas aventuras. Hipólito tem por Silvio grande consideração, por isso apresenta-o a outro garoto, Enrique Irzubeta, retomando a famosa construção do canhão. Este evento aproxima os novos companheiros transgressivos.

Quando Silvio o conhece já sabe da fama de Enrique por haver burlado um concurso com uma falsificação “tan hábilmente” reproduzida, para ganhar “un flamante fusil de aire comprimido” (ARLT, 2011, p. 91). Ao leitor, Silvio conta esta falsificação, como um ensinamento: “He aquí como se establece una reputación y como el prestigio secunda al principiante en el laudable arte de embaucar al profano.” (ARLT, 2011, p. 89). Algo que também os identifica é o interesse pela leitura<sup>140</sup>. Este companheiro diz que era detentor da

---

<sup>139</sup>Noto que esses assuntos têm pontos de extensão na narrativa. Hipólito diz querer ser aviador, mas é Silvio quem irá para a escola aeronáutica, e fora realmente Ricaldoni quem propusera mecanismos inovadores sobre a telegrafia sem fio e submarinos, no começo do século XX.

<sup>140</sup>A leitura parece ser interesse compartilhado pela família Irzubeta, cuja descrição citam os “passeios” por Dumas, os “deleites” de Chateaubriand e a “languidez” romântica de Lamartine e Chervuliez (ARLT, 2011, p. 94-96).

“*Historia de Francia*, escrita por M. Guizot” e põe à disposição do companheiro “una colección de revistas que se llaman *Alrededor del Mundo*” para recolher dados científicos. A amizade se estreita e mais citações surgem da fala de Enrique, como de Darwin, Le Dantec e Victor Hugo. A admiração é imediata e mútua. Os interesses se coincidem, fazendo de Enrique perfeito para ser “un camarada de aventuras”. E, de fato, a relação deles abre novas portas.

A fim de saciar o “deseo infinito” de imortalizarem-se com “el nombre de delinquentes”, os jovens Silvio e Enrique realizam vários furtos e golpes. Saem pelas ruas com o peso de suas ferramentas e a “leveza de suas mãos”. Querem ampliar as ações de crimes “inteligentes”, mas sabem que são exceção: “pocos se nos parecen” (ARLT, 2011, p. 101). E isso é certo. O terceiro membro encontrado, Lucio, é a figura mais caricata do “club de ladrones”. A maneira de se portar é distinta da dos outros, com gestos que imitam as grandes estrelas do cinema<sup>141</sup>. O protagonista cisma com este membro adicional, que é o que mais vacila em decidir e executar os planos de invasões, sendo, ao mesmo tempo, o mais expansivo e loquaz. Alguns anos depois, no último capítulo do romance, Astier o reencontra com ainda mais desconfiança. Então Lucio tornou-se “agente de investigações regenerado” e o protagonista o chama de cinicamente de “dandy”. Aí, a nostalgia pelos tempos com Enrique também ressurgirá: “Recordaba Enrique. Me parecía volver a estar con él (...)” (ARLT, 2011, p. 202).

A primeira família descrita no romance é a Irzubeta. Coletividade pela qual Silvio descobre um “nuevo mundo pintoresco”, em que observa e aprende falcatruas e a “vagancia dulce”. Conduzidos pela mãe e pela avó, são sete membros que alternam-se nos insultos a vizinhos e cobradores, que expulsam a pontapés. O menino Enrique, de também quatorze anos, como Silvio, tem “dilatadas horas libres” ocupadas pela “sem-vergonhice” de pedir fiados e treinar as “habilidades estéticas” para as falsificações.

A relação com Astier é consolidada a ponto de tornar-se mítica. Nas memórias do narrador: “nuestra amistad fue comparable a la de Orestes y Píldes”<sup>142</sup> (ARLT, 2011, p. 94). Talvez a tragédia grega enunciada na descrição da amizade já preveja o drama que se abateria

---

<sup>141</sup>Estas características são apontadas por Gnutzmann (2003, p. 75-76).

<sup>142</sup>Referência a amizade indissolúvel entre personagens gregos da poesia trágica que cometem um crime, em enredo que envolve o subtexto de desejos, desconfiança e intrigas. São citados por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes (vide ARAÚJO, 2008). Lembro, ainda, que Orestes é irmão de Electra, nome dado à filha de Arlt.

sobre a história dos meninos<sup>143</sup>. Seus projetos criminosos, baseados na necessidade ou na ganância, não previam reviravoltas e traições. Para tornar-se um bandido como aqueles que lera, Silvio buscou um camarada à altura das aventuras. Encontrou em Enrique Irzubeta a figura do falsário pilantra que tem ambições em comum e já bastante fama no que seria a arte do crime. No entanto, ao narrar o primeiro encontro, não deixa de mencionar a prisão como inescapável. Os deuses das leituras autodidatas de Astier dão o tom de chacota para a detenção do companheiro, “como los dioses son arteros de corazón, no me sorprende al escribir mis memorias enterarme de que Enrique se hospeda en uno de esos hoteles que el Estado dispone para los audaces y bribones.” (ARLT, 2011, p. 90). Não é com surpresa que isto vem à tona, mas com aceitação. Desta maneira, também o protagonista-narrador, único que sabe o que acontecerá, coloca-se na posição de sonhador fadado à desilusão e ao fracasso.

---

<sup>143</sup>Masotta destaca o vínculo indissociável da desgraça com as personagens arltianas: “Arlt trataba de mostrar a los hombres no en el momento en que cada uno se forja su destino individual, en el instante infinitesimal de la elección, sino coincidiendo con el destino, apegados a él, viviendo en el caldo de un destino desgraciado que les sería regalado en el nacimiento, altivos y completamente auténticos no solamente en la vida sino hasta sus momentos postreros.” (1998, p. 15-16).

## 4. No porto se aprende a sonhar

FOTO 5 – Ribeira



Autoria própria. Ribeira, Salvador, 2021.

A partir da leitura das formações transgressivas de Silvio Astier e Antônio Balduino empreendida ao longo desta dissertação, discutiu-se muito sobre o que, afinal, eles aprenderam. Suas reações ou suas respostas frente aos problemas que enfrentaram, ou como aproveitaram suas alegrias. Naquilo que os protagonistas criaram por si, sejam sambas ou invenções, ressoam de maneira privilegiada as experiências que passaram, admitindo-se nelas formas de interpretar o mundo e a si mesmos e, ao mesmo tempo, formas de expressão para o mundo e até mesmo de resistência frente a ele. As fabulações e destinos destes personagens inspiraram ampla interpretação que deriva dos romances, gerando releituras.

Como etapa final deste trajeto, gostaria de elencar o reverso dessas questões, ou seja, como duas cenas em especial, uma de cada romance, feriram-me como leitor que apostava nas margens e nas transgressões. Trata-se, em *Jubiabá*, da cena em que o pai de santo reverencia

nosso protagonista Antônio Balduino e, em *El juguete rabioso*, da não-cena do roubo, ou seja, do anticlímax do desenlace.

Ademais, de modo a matizar conclusões, expresse minhas expectativas e meus incômodos tentando considerar coerências dentro das narrativas. São apontamentos de uma leitura íntima, que segue se transformando e somando sugestões para um futuro que ainda não alcancei.

## 4.1 Guindastes

Balduino criança é apegado a contos populares e ABCs e tem boa prática na capoeira e violão, porém, as histórias pelas quais guarda maior respeito, ainda que com certo temor, são aquelas das religiões afro-brasileiras, simbolizadas pelo personagem Jubiabá. A apresentação do pai de santo traz qualidades que instigam a imaginação, sendo o mistério o fio condutor da caracterização, aquilo que possibilita ligações entre a maravilha e a deferência.

Jubiabá trazia sempre um ramo de folhas que o vento balançava, e resmungava palavras em nagô. Vinha pela rua falando sozinho, abençoando, arrastando a calça velha de casimira em cima da qual o camisu bordado se oferecia ao capricho do vento como uma bandeira. Quando Jubiabá entrava para rezar a velha Luiza, Antônio Balduino corria para a rua. Mas já sabia que a dor de cabeça da velha passaria.

Antônio Balduino não sabia o que pensar de Jubiabá. Respeitava-o (...) Jubiabá passava encolhido pelos becos do morro, os homens o ouviam com respeito, recebia cumprimento de todos (...) Antônio Balduino nestas noites não dormia. Na sua infância sadia e solta, Jubiabá era o mistério. (AMADO, 1981, p. 25).

Uma série de símbolos compõem Jubiabá. Sempre carregando objetos para suas rezas, como no caso do “ramo de folhas”, a sua chegada é anunciada pelas bênçãos. As palavras ditas em língua não compreendida por Baldo, o nagô, são carregadas pelo vento e, como o “camisu bordado”, agitam uma “bandeira” que demarca um domínio. O sábio não passa despercebido, mesmo andando “encolhido” e entre becos, sua palavra é ouvida e respeitada pelas pessoas da comunidade. Ele não é diferente para Balduino: o menino se agita, não consegue nem dormir com aquela presença que o fascina.

Jubiabá cura. Jubiabá conta. A religião e a política se misturam em sua prática. O sábio recebe gente de vários lugares, de várias etnias. Não somente no terreiro, onde há imagens de santos e o narrador traduz quais são os correspondentes católicos, como também na feira, onde o pai de santo conversa com um homem que cita a bíblia e sai de lá em sua companhia. Jubiabá é respeitado. Abençoa com os ritos do candomblé e conta lições de outras épocas, que muitas vezes revelam a necessidade da luta, como a história da origem do morro do Capa-Negro, de Zumbi dos Palmares, ou de uma vingança na roça contra um senhor branco (AMADO, 1981, p. 44, 61 e 139).

A centralidade deste “centenário feiticeiro” é inegável para a narrativa, como colocada desde o título do romance. Será figura presente em todo crescimento de Balduíno, como um “vulto”, uma força que o aconselha, mas também o intimida. O apelo será acolhedor, marcado pela frequência de Baldo nos terreiros, a ouvir os batuques, a participar dos rituais e a carregar amuletos. No entanto, Balduíno por vezes recusa dogmas e comportamentos, confrontando as falas de Jubiabá com a inclusão de discursos aprendidos em outras partes. “Ele não compreende por que Jubiabá ainda não lhe ensinara a greve, Jubiabá que sabia tudo.” (AMADO, 1981, 299).

Jubiabá é a figura que carrega a força para julgamentos e reformulações de ações. Desde a infância de Antônio Balduíno, Jubiabá lhe causa medo e respeito, pois “sabe de tudo”, de antigas histórias e curas às causas escondidas no mais fundo recôncavo da consciência de Balduíno. No momento da fuga em mata fechada, o protagonista imagina ver seu mentor a lhe indagar. “Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que é pai-de-santo e tem força junto a Oxalá (...)” (AMADO, 1981, p. 187). Balduíno vacila quanto em assumir seus reais motivos a si próprio, mesmo sozinho na mata é difícil confessar que está ali por seus próprios erros e que Jubiabá saberia disso. A “aparição” de Jubiabá naquele espaço reforça sua posição de sabedoria, confrontando fantasmagoricamente o fugitivo com as lições já predicadas e recusando as justificativas do delito. É com assombro que Balduíno pensa que seu “olho da piedade” tenha vazado, é com assombro que a negação de suas atitudes é tão intensa que tenta assassinar o pai de santo no céu azul<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup>Esse “parricídio” não consumado me faz remontar à ausência da figura paterna em *El juguete rabioso*. Silvio cujo sobrenome Astier vem do pai (sua mãe atende por Drodman) não descreve cenas ou explica a condição paterna a não ser em uma ocasião. Na recepção na escola militar é questionado o que o pai opinaria sobre sua entrada em tal instituição, o que o jovem Astier responde: “\_Mi padre se mató cuando yo era muy chico.” (ARLT, 2011, p. 170). Diferente de Balduíno, não haverão associações de condutas valentes ou medrosas, ou de

Antônio Balduino puxa a navalha, com a garganta seca de sede. Se Jubiabá repetir ele o matará também. E depois passará a navalha no próprio pescoço. Vê no céu azul o negro velho. Não é a lua, não. É Jubiabá. Ele está repetindo, ele está repetindo... E Antônio Balduino se precipita de navalha em punho (...). (AMADO, 1981, p. 188).

A tentativa precipitada do assassinato faz questionar também a continuidade da vida religiosa de Antônio Balduino. Bastante assentado na imagem de Jubiabá, que “tem força junto a Oxalá”, o candomblé permeia toda a narrativa, seja nas descrições dos ritos ou em referências simbólicas ao longo das desventuras do protagonista. Mesmo assim, este, que frequenta terreiros e cumpre a função sacerdotal de Ogã, parece afastar-se da prática religiosa a partir desta parte intermediária do romance. Além do ataque citado, aí será a última menção da figa que antes trazia junto ao pescoço e fora ofertada por Jubiabá para dar “força e coragem” no dia em que a tia fora levada ao hospício. O amuleto é “juntado” nos pés do jirau com os punhais que carrega no cinto (AMADO, 1981, p. 169). Observe-se que nenhum desses objetos é mais carregado por Balduino na conclusão da narrativa.

Antônio Balduino penetra de manso na festa (...) — Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxalufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se alembam, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro pode tudo, negro pode fazer o que quiser. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente vamos pra greve, vamos brigar para não ter mais fome. Os outros já estão lá.  
E Antônio Balduino sai sem ver os que o acompanham. (p. 298-299).

Retornando à Cidade da Bahia, Antônio Balduino procura o terreiro não mais para participar dos rituais, mas para chamar as pessoas que lá estão para participarem da greve. Ele “penetra de manso na festa” e discursiva, dizendo que os demais “não sabem de nada”, que não

---

quaisquer qualidades sobre o pai de Silvio, apenas essa sentença (o que alguns podem associar a uma provocação referindo-se a difícil relação de Roberto Arlt com o próprio pai).

conseguem ver que as orações “não adiantam” contra as perseguições policiais e imposições dos ricos donos dos guindastes, dos bondes, da luz, que escravizam e “mandam fechar a festa”. Sua fala é direta e não espera resposta, Balduíno “sai sem ver os que o acompanham”, porque os “outros já estão lá” onde lhe interessa.

A greve termina com aceite das demandas dos grevistas e Antônio Balduíno se dirige, uma vez mais, à casa de Jubiabá:

Antônio Balduíno vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai-de-santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os abc ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxalufã, Oxalá velho, o maior dos santos. (p. 325)

Pode ser chocante e ofensiva a imagem em que Jubiabá se curva e reverencia o grevista na parte final do romance. O pai de santo, antes admitido como símbolo máximo do conhecimento, de alta estima e consideração de Balduíno, se rebaixa como ignorante, por não ter a ciência da luta de classes, e passa a ser figura de um saber arcaico. O discurso mobilizado para fim revolucionário, ao subjugar a cultura afro-brasileira, ainda trabalha em lógica colonial, negando outros saberes para se sustentar mesmo que haja uma intenção internacionalista.

Tentei ponderar minha frustração com a reverência de Jubiabá a Balduíno e percebi que, talvez, o incômodo surgisse exatamente pelo ato ser fruto de uma transgressão do protagonista. Ele cresce em comunidade que tem firme confiança no ancião. Tamanha é sua importância que seu nome também aparece fundindo-se ao da própria cidade na primeira parte do romance: “Bahia de Todos os Santos e do pai de santo Jubiabá”. A presença de Jubiabá contorna o território de Balduíno. O protagonista, em concordância com o ímpeto transgressor, o tenta transpor, assim como faz com qualquer outra figura de autoridade (soldados, patrões, capatazes). Mais que isso, se ofende o pai de santo, sacerdote que faz a ligação direta com o espiritual, Baldo comete um sacrilégio.

Levanto esta questão sem de fato finalizá-la. Mas alguns pontos devem ser salientados. Se Jubiabá se inclina diante de Balduíno, o reverencia “como se fosse Oxalufã”, devo retomar

a apresentação deste Orixá no romance, que havia se dado no capítulo “Macumba”<sup>145</sup>, o qual narra mais detidamente os rituais realizados no terreiro. Aí “apareceu derrubando Maria dos Reis” e “Oxalufã, que era Oxalá velho, só reverenciou Jubiabá”. Nota-se que, nesta ocasião, quem concebe a reverência é o Orixá ao pai de santo. Oxalufã ainda é saudado com um aviso da mãe do terreiro e repetido pela assistência<sup>146</sup>: “O povo da feira que se prepare. Vamos invadi-la” e “Povareú, cuidado, entraremos na feira” (AMADO, 1981, p. 106).

Em comparação com o momento final do livro, a relação entre as reverências cria um paralelo. A ação militante de Balduíno parece “invadir a feira” tal como anunciado. A greve não é somente combativa, mas também festejada, tal qual a festa a este Orixá, que no altar católico é representado pelo Senhor do Bonfim, “(...) o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois sua festa é toda como se fosse candomblé ou macumba.” (AMADO, 1981, p. 107). Em vez de uma submissão da cultura afro-brasileira, pode-se interpretar, portanto, que Balduíno pode olhar Jubiabá de “igual-para-igual”, pois congrega os elementos de todas essas manifestações.

Segundo esta última leitura, a formação religiosa e política de Balduíno não parecem se confrontar ou se negar. Há contiguidade desses saberes, não ultrapassagem. De modo sincrético, a atuação política é aliada à prática religiosa, confluindo de maneira potente e congregadora<sup>147</sup>. O elemento espiritual é cultural, e Jubiabá carrega a memória que não é do indivíduo, mas da vivência e história coletiva. A potência está na articulação desses tantos saberes na formação do caráter do protagonista<sup>148</sup>. Balduíno não passa de uma liberdade malandra “alienada” a uma liberdade proletária, mas busca a liberdade na conjunção de seus discursos e práticas. Os bordões de Baldo se acumulam, formando novos pensamentos com partes identificáveis daquilo que ouviu e aprendeu.

---

<sup>145</sup>“Macumba” é o capítulo que se destaca pela valoração positiva das práticas ritualísticas do candomblé, além do enaltecimento do vínculo coletivo. De maneira semelhante, aí, negros demonstram inconformidade frente a aspereza e crueldade que passam a vida, simbolizada seja por marcas da pele (tatuagens e chicotadas), seja pelo discurso que relembra perseguições policiais e trabalhos indignos.

<sup>146</sup>Proferido em nagô e traduzido ao português pelo narrador.

<sup>147</sup>Uma anunciação do que será desenvolvido com a criação do personagem Pedro Archanjo, de *Tenda dos milagres*, decorrência admitida pelo próprio Amado à Raillard (1990, p. 105 e 289).

<sup>148</sup>A música de Caetano Veloso para tema de *Tieta* também cabe para expressar a relação de Balduíno com o sagrado: “Quem é ateu e viu milagres como eu sabe que os deuses sem deus não cessam de brotar, nem cansam de esperar. E o coração que é soberano e que é senhor, não cabe na escravidão, não cabe no seu não, não cabe em si de tanto sim.” (*Milagres do povo*).

FOTO 6 – Travessias Inc.



Autoria própria. Feira da Água de Meninos, Salvador, 2021.

\*

Apesar do paralelo das referências bandoleiras de Silvio e Baldo, as histórias admiradas por este último reafirmam a fidelidade à sua origem e com a questão de classe, como pode-se ver na canção entoada por Zé Camarão sobre “um dos heróis prediletos de Antônio Balduíno”:

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

(...)

“Não digo quem é meu sócio  
nem me convém a dizer  
se hoje me vejo perdido  
não deito os outros a perder.” (AMADO, 1981, p. 30-31).

A figura do bandoleiro, que canta e não deixa “nenhum rico escapar”, declara os pressupostos legítimos para o crime: das pessoas pobres não se pode tirar nada, mas os privilegiados têm de sobra para que sejam (legitimamente) roubados. A outra estrofe da canção ensina que não se deve delatar, “Não digo quem é meu sócio”. Nem mesmo nos momentos mais tensos, em capturas, quando se está “perdido”, atém-se ao próprio sacrifício e “não deito os outros a perder”. O heroísmo aqui carrega em conjunto a coragem, o enfrentamento contra aqueles de mais posses, como também a fidelidade àqueles que andam par a par.

Baldo ouve essa mensagem na infância e, conforme o tempo passa, consolida essa aprendizagem. Desde o morro, passando pelo companheirismo do bando de moleques nas ruas (cujo membro mais fiel é o Gordo), e por Luigi, que é seu técnico de boxe e o insere na trupe do circo, Balduino trava relações de confiança. Finalmente, nos dias de greve, a ideia da união repercutirá na metáfora do colar que se fixa sem poder se soltar. “— Rapaz, greve é como esses colares que a gente vê nas vitrinas. É preso por uma linha. Se cortar a linha caem todas as contas. É preciso não furar a greve...” (AMADO, 1981, p. 293). E é Pedro Corumba quem atenta: “. Essa não é a primeira vez que eu faço uma greve. Eu sei o que é traição. Operário não pode acreditar em ninguém que não seja operário mesmo.” (AMADO, 1981, p. 308). Antônio Balduino ouve e repete a lição de não trair os seus.

Silvio Astier também aprende, mas de modo diverso. No começo da aprendizagem, ou seja, no primeiro capítulo do romance, quando perguntado o que faria se fosse julgado por um juiz, diz: “\_Negar siempre, aunque me cortaran el pescuezo.” (ARLT, 2011, p. 105). Assim, o protagonista não traz consigo uma ideia inicial de rendição, e daria a vida antes de assumir a culpa ou dizer qualquer palavra.

Para Astier, seu grande trunfo é a criatividade. As invenções estabelecem os seus vínculos, de amizade e de sucesso. Elas carregam o peso das esperanças de Astier, no entanto, são sempre rebaixadas. Negam seus palpites, o que talvez lhe impute uma dor mais aguda, por ter tido as expectativas rompidas. Talvez a sua única invenção que funcione, mesmo que brevemente, seja a do canhão do primeiro capítulo. A sequência das tentativas, junto ao senhor Vicente Timoteo Souza e na escola militar, ensinam-lhe a frustração, a desistência e a desesperança final. Com o primeiro, ele experimenta a nítida distinção de classe, sendo

esnobado e desprestigiado; com a segunda vivência, descobre que não cabe a ele alcançar nada, pois é desprezado sem ao menos conseguir compreender onde errou.

As criações visam o elemento financeiro, mas vão além da expectativa de fortuna, mirando a fama e o reconhecimento das suas habilidades por outras pessoas. Associadas às ideias de inventor como “herói cultural” com “inventor-empresário”<sup>149</sup> (SARLO, 1997, p. 69), os inventos de Astier não são colocados em funcionamento. São apenas cogitados. Seus saberes são duvidosos. Nesse sentido, dá pitacos à Hipólito sobre máquinas que o vizinho pretende fazer, sem girar um parafuso. No “Club de los caballeros de la media noche” é até considerado o “químico” e sugere intervenções que não são postas em prática. Carrega a carta de Ricaldoni que anuncia suas qualidades, apenas discursivamente e com ponderações. Rengo também lhe consulta sobre artimanhas, mas Silvio não aplica o que anuncia. Não há articulação entre a imaginação e a prática. A experimentação dá abertura para o erro e Silvio não faz as bombas sensacionais que imagina, nem mesmo consegue atear fogo no meio de pilhas e pilhas de papéis na livraria de usados de Don Gaetano e Doña María. Seu fracasso prático é um fracasso também de associações.

Seus fracassos somados são a metáfora da vida de Silvio, que é um *juguete*, que se destrói nas tentativas de adequação. O processo de aprendizagem envolve também um tipo de bricolagem comportamental que lhe é próprio. A técnica social, que tenta aplicar e que aprende fazendo, não dá conta de regular seus desejos (também inspirados por mecanismos sociais) frente aos entraves encontrados. Seus inventos expõem os limites da técnica, não estando à altura dos problemas (SARLO, 1997, p. 37).

Os planos que Astier havia feito para si não se cumpriram e ele se desilude<sup>150</sup>. O que o faz mudar de ideia é exatamente o conjunto de experiências mal sucedidas, lapidando nele sentimentos de fracasso<sup>151</sup>. O menino passa a não reconhecer maneiras para atingir êxito,

---

<sup>149</sup>Para um exemplo bem sucedido, Sarlo elenca Albert Einstein (1997, p. 69). Este viaja à Argentina, Uruguai e Brasil em 1925, época da escrita de *El juguete rabioso*, com boa repercussão no jornal *Crítica*. Einstein é citado diretamente por Arlt em discurso do Astrólogo de *Los siete locos* e na *aguafuerte* “¡Atenti, Nena, que el tiempo pasa!”, de 03/09/1930.

<sup>150</sup>Miguel Vitagliano aponta que os personagens de Arlt não são simplesmente fracassados por princípio, mas que fracassam ao longo das narrativas. “Sus personajes están menos definitivamente desilusionados y tienen más el brillo amargo de los que están desilusionándose.” (2001, p. 169)

<sup>151</sup>Sarlo fala da violência como possibilidade política e da inevitabilidade do fracasso: “La violencia es la única forma de la política, que, a su vez solo se expresa como delirio. El batacazo es la única forma del cambio de fortuna, la única proximidad con la riqueza que pueden fantasear los pobres. En el capitalismo, la riqueza no se consigue sino delictivamente o por un golpe de fortuna. Delictivamente, reafirmando con Proudhon la idea de que toda riqueza es un robo. Por un golpe de fortuna, en el camino de los buscadores de tesoros y los inventores

aprende a delação. Se trai, é porque sente suas expectativas traídas. Tivera “la convicción del destino grandioso”, porém, sem que previsse, as rédeas lhe escaparam. Os fios que pode perceber são os que uma grande mão controla, fazendo dele um títere.

Tautologicamente, Silvio pensa que o plano de Rengo, a virada para a grande fortuna, não se cumprirá. Decide antecipar-se. Examina a situação como um jogo estratégico e, se é uma peça, que o seja para avançar sobre outras. Para tentar romper mais uma amarra, transgredir o caminho que o destino parece lhe guardar, decide trair.

Não há falta de consciência, senão consciência outra, formada com base nas vivências concretas, e também como reação ou provocação direta a estas. Disputas e graus de divergência. Relação entre ser “produto do ambiente em que vive” e a complexidade que se constrói pela rede de influências e aprendizagens, passando a questionar a determinação das próprias experiências, rejeitando uma homogeneidade de trajetórias também coletivas. “Objeté, sumamente tranquilo, con una serenidad que me nacía de la poca suerte (...)” (ARLT, 2011, p. 167). A esperança da mudança das suas condições só se dá se as estruturas puderem ser modificadas, mas, diferentemente de Baldo, diante dele esta possibilidade não é factível e seu destino já aparece, portanto, como concretizado.

Tendo acompanhado os passos de Silvio pelas páginas, me identifico. Arlt me faz querer que a transgressão continue. Torço pelo roubo. Se Silvio deve renunciar a moral respeitável, que o faça. Porém, sei que as expectativas já estão postas, a desconfiança ronda a mente de Silvio e, por mais que raciocine sozinho, não encontra outra saída senão a traição. “Así veo la vida, como un gran desierto amarillo.” (ARLT, 2011, p. 237). Silvio viola as normas da solidariedade e encontra-se desterrado. Não pode se associar com mais ninguém e não se torna sábio ao fim da narrativa. Suas memórias, antes disso, soam quase como um pedido de ajuda. É por isso que torço pelo roubo, pois torço por alguma alegria de Silvio com a ascensão da riqueza espoliada. Arlt me faz acreditar na beleza da transgressão. Porém, é o mesmo Arlt que nos rouba, levando consigo qualquer centelha de concretização. Como a fagulha que se apaga e não arde a livraria de Gaetano. Por mais que eu releia, Silvio continua a se trair, me traindo em conjunto. E não poderia fazer outra coisa a não ser trair naquele momento, sem forças para acreditar no sonho delitivo, de alcançar a fortuna e atravessar mares. Ele segue tropeçando toda vez, num ciclo de angústia e nostalgia da esperança, pois foi o que aprendeu.

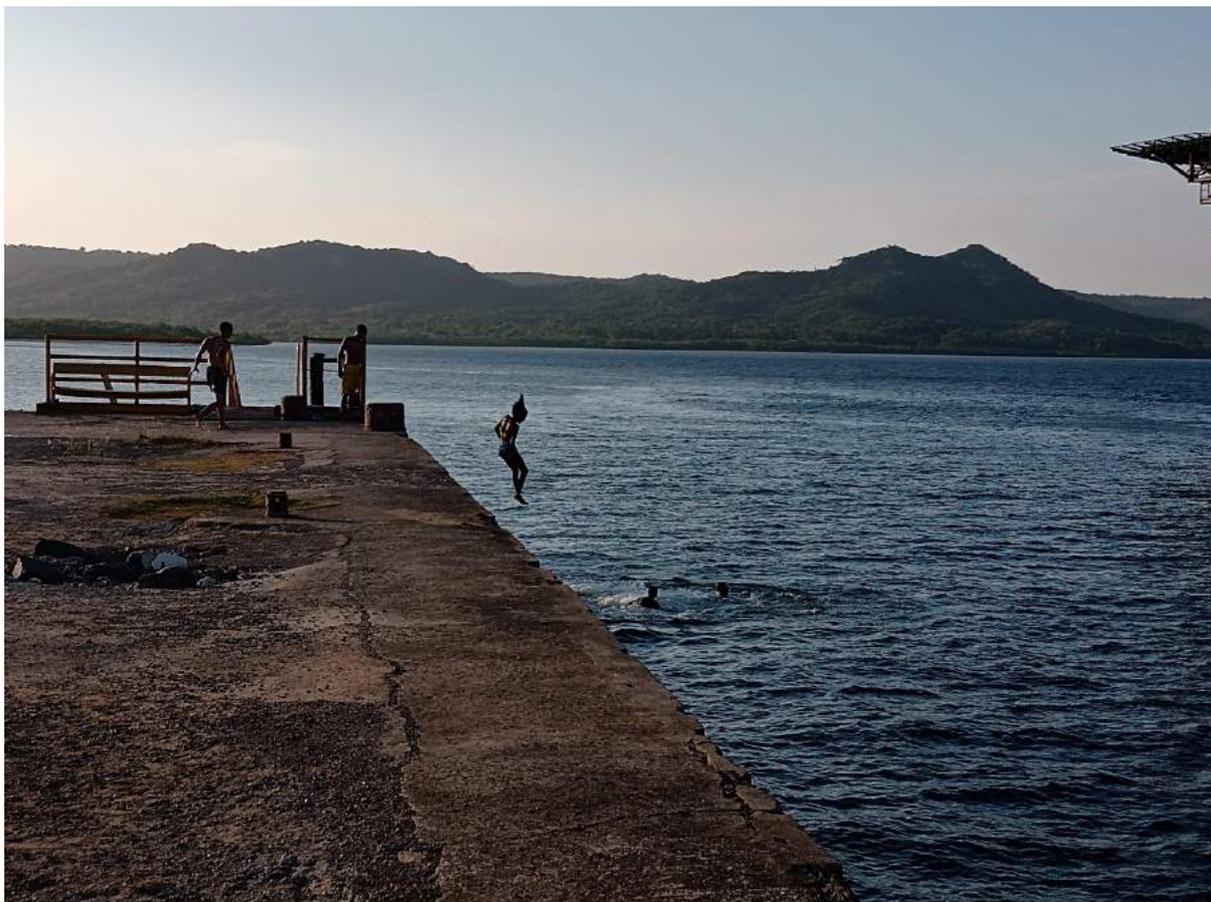
---

que, con una ingenuidad tan extrema como sus deseos, quieren enriquecerse con la producción de objetos imposibles. El fracaso es inevitable, conocido desde el comienzo.” (SARLO, 2007, p. 227).



## A estrada do mar

FOTO 7 – O salto do Baetantã



Autoria própria. Cais, São Roque do Paraguaçu, 2021.

Astier e Balduino possuem certo ar pícaro<sup>152</sup>, porém suas buscas e anseios não são simplesmente monetários. Ambos os protagonistas se apoiam, ao menos no princípio das narrativas, em morais tortas, ou em sentimentos egoístas, construídos a base de muitos abandonos. Isso gerará a autoimagem de excepcionais atos heroicos, enquanto, ativamente, somente chamam a atenção inadequadamente. Clamam pela consideração alheia pelos meios mais escusos (seja o roubo, o abuso) e sentem-se mais injustiçados se suas ações não são recompensadas. Talvez o percurso de Balduino levará a uma variação da atitude perante os

---

<sup>152</sup>O próprio Astier assim se percebe: “Avergonzado, pensaba en la traza de pícaro que tendría” (ARLT, 2011, p. 151), mas quem vai carregar substancialmente este atributo é El Rengo: “En substancia, era un pícaro afabilísimo, del cual se podía esperar cualquier favor y también alguna trastada.” (ARLT, 2011, p. 212).

demais, ao assumir o compromisso com a idealizada Lindinalva e com a luta operária, enquanto Astier escorre pela espiral melancólica da felonía justificada como inevitável.

Com esses fins tão distintos de Balduino e Astier, pergunto-me: quais são as diferenças dessas educações sentimentais? Enquanto no primeiro, apesar da abertura, há o encontro com o múltiplo, na multidão, o segundo permanece deslocado, tentando outros rumos, exilado em sua existência. Os golpes de decepção influenciam e transformam as decisões, aproximando de uma coletividade ou desarticulando, desassociando-o até do ponto de vista social..

Os desenlaces dos romances são indicados com pequenos indícios desde as primeiras ações. Se Balduino, ainda moleque arteiro já é o chefe de “quadrilhas”, essa predisposição a tomar a iniciativa e convocar parcerias subversivas será vista em sua passagem como “imperador”, quando assume o destaque nos ringues de boxe e na composição de sambas, até as derradeiras falas contra o domínio de patrões capitalistas, ao aderir à greve. Seu ABC é um resumo deste percurso que busca afetos e atenção. Já Silvio apresenta suas vontades e prejuízos desde as primeiras páginas, apontando seu afã pelo extraordinário, mantendo o amargor do rotineiro miserável. Será órfão de realizações, não tem estabilidade material ou moral. Considera-se apto a alcançar grandes invenções, porém não consegue perceber a inutilidade ou o ridículo de seus feitos, também refletido no infantil clube de malandros que se afugentam e se separam ao primeiro perigo.

Balduino e Astier estetizam e especulam sobre o real. As peripécias de heróis os inspiram ou confundem, fazendo do fictício também um campo de agência e de escolhas particulares.

*Jubiabá* recompõe a trajetória de Balduino não como reconsideração do passado, mas para apreender o que é importante para o futuro. Quando erros de Balduino são apresentados, eles são contrapostos com a aprendizagem e a construção de um sujeito que compreende os “vícios”, as mazelas, para se entender como parte de uma coletividade. Balduino passa o livro aprendendo para um futuro melhor e encontra na greve um objeto para seus desejos dispersos. Os impulsos passionais são organizados e articulados com as necessidades dos demais, vetorizados com a mobilização popular. Sua expressão passional, locomotiva, é somada à propaganda política.

A farra diluída em cachaça não impede Balduino de ver a decadência em Lindinalva. O filho dela, Gustavinho, terá qual fim se ele o ignorar? O símbolo maior está instaurado, a

criança como esperança, o nascimento como recomeço. Por tudo que passou, Baldo sabe que não há certeza, mas que o acolhimento faz a diferença. Lembra-se da tia Luísa, de Jubiabá, de todas as pessoas que o acolheram e fizeram dele o que é. Não pode, portanto, ser indiferente, tanto na decisão de cuidar do bebê, quanto na de reivindicar melhores condições de vida e trabalho.

De algum modo, como Astier, Baldo também se trai. Ao menos trai seus princípios, o de não ser escravo dos guindastes. Quando partia para cima do lutador europeu, era contra as palavras dirigidas pelo público que lutava. Estas lhe balançavam, “quedê o negro derrubador?!”, e o revide era a exposição de sua força solitária e ególatra. Balduíno *boxeur* enfrenta no ringue a sua própria humilhação. Se ali é exitoso, tendo sua foto publicada nos jornais e recebendo exaltação de campeão, não encontra satisfação. A transcendência que procura, a de ser cantado em ABCs, só se dá quando ultrapassa as barreiras da vontade própria. Quando altera a significação daquilo que odiava, ou seja, o trabalho comum, do dia a dia, como o do cais.

Apesar da melancolia crescente de Silvio, da miséria em que vive, é Balduíno quem sofre lutos reais. Este último vê a morte de frente: da tia, de Viriato ou Clarimundo. E ainda assim segue seu caminho. Com isso aponta que Balduíno se frustra com a realidade, mas se ampara na imaginação, o que o permite almejar cenários melhores e maiores. Enquanto Silvio aposta na ficção cogitada, se frustra por não alcançá-la, e topa com a realidade dura, não tendo outra saída.

Autodidata e ambicioso, Silvio tenta dominar as destrezas, porém suas fabulações não têm tradução para a concretude. A narrativa se dá de maneira confessional, já com ciência do fracasso. Na narração em primeira pessoa, as exclamações que tentam justificar as ações tomadas pelo jovem Silvio assumem caráter de revelação de segredos, sentimentos, intenções e delitos. Conta para poder expurgar alguma culpa. A trajetória futura de Silvio se desenha, mas não se concretiza no livro<sup>153</sup>.

Para Silvio-narrador, que é o último Silvio, ou o velho Silvio, não há outra solução. A tragédia está posta, é irremediável. As tentativas contêm em si o elemento falho. A perfídia faz parte do funcionamento da vida, o arco não se fecha mas segue aos tropeços, em

---

<sup>153</sup>O que podemos deduzir é fruto da imagem formada pelos outros romances arltianos. Erdosain também narra sua aventura delitativa ao cronista que nos relata – inclusive até a morte, do suicídio de fato consumado – ele, já angustiado desde o início, narra seus fracassos e seus crimes, em fala autopiedosa e também tentando justificativas.

recapitulação da memória sem efetiva transformação e acomodação. A traição é profecia que se realiza pois mantém em marcha a desassociação da vida. Silvio não trai apenas para se assumir perante um poder letrado (o engenheiro burguês), mas, reforçando atitudes aprendidas ao longo da narrativa, recompõe seu destino criando uma mística que não é nova. Pensa que será lembrado como Judas Iscariotes, que traiu seu mestre.

\*

Dos años son una fracción de tiempo insignificante. Depende de cómo se viven. Hay años que valen por décadas, y otros por minutos. Pero en la vida material, dos años son un paréntesis de tiempo inmenso. (*Mi pueblo a media noche*, Roberto Arlt)

Não sei dizer em quais dessas classificações de Arlt os dois anos que se passaram durante a realização desta pesquisa se incluem. Parecem ter sido rápidos, a “fração de tempo insignificante”. Quando agora já completos, o início me parece distante. Porém, certamente, também me valeram por décadas. Tentando recuperar cada passo dessa trajetória, aparecem os parêntesis imensos: foram anos que atravessei bairros, cidades e estados, mas o que se manteve constante foram os olhos virados sobre as folhas de *El juguete rabioso* e *Jubiabá*. Assim, anos que me formaram no olhar atento dessas formações.

A escrita produz um movimento em que aquilo que se supunha resolvido na mente, demonstra-se complexo quando passado para as letras. Poucas ideias abandonei, mas a maioria precisou de refinamento e se ampliou, transpassou qualquer expectativa inicial. Várias vezes, me interrompi, com a inquietação que os próprios romances me levantavam e não sabia que linha seguir. Se me reconheço mais nas linhas agora relidas é porque, mesmo quando vacilei, lembrei do trabalho que os autores diziam sobre o próprio texto. Em várias crônicas Arlt relata o esforço que fazia para que as ideias surgissem no papel. Amado conta das dificuldades de elaborar as primeiras páginas de *Jubiabá* em carta a Veríssimo (de 1º de outubro de 1934): “E ando danado porque Jubiabá está encostado. Ainda ontem minha mulher me releu os trechos do segundo capítulo que ela achou bonito. Eu pretendi acabar o capítulo mas tinha que fazer várias notas sobre edições e... cadê tempo?”. O tempo foi dado a Amado e a mim.

Meu incômodo com a reverência de Jubiabá a Balduino ou a traição de Silvio não realizando o roubo são decepções minhas, como leitor, porém, de modo curioso, também apontam que a minha leitura não é individual. Neste ato trazemos toda uma bagagem, uma história carregada de vivências, conversas e impressões. Nessas críticas ressoam uma série de perguntas de outras pessoas. Fazem um encadeado de sentidos e considerações que não se fecham.

No investimento da dúvida, ao negociar e apropriar indagações que *El juguete rabioso* e *Jubiabá* proporcionaram, cruzei esses dois anos. Com Silvio me angustiei e sonhei. Com Baldo pude beber e transitar pelas ruas.

“Grave de inmensa alegría, me despedí.” (ARLT, 2011, p. 171).

## Referências Bibliográficas

### Bibliografia dos autores

- AMADO, Jorge. *A ronda das Américas*. Salvador: FCJA, 2001.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *A.B.C. de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- \_\_\_\_\_, Jorge. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. In: *Lanterna vermelha*. n.1, 1934.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Bahia de todos os santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador*. São Paulo: Martins, 1961.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Jubiabá*. Trad. Dario Puccini & Elio Califano. Torino: Einaudi, 1981a.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Jubiabá*. Trad. Margaret A. Neves. New York: Avon Bard Books, 1984.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- \_\_\_\_\_, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- \_\_\_\_\_, Jorge. “Os romances da Bahia”. In: AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- \_\_\_\_\_, Jorge. “Livros infantis”. In: *Vamos lêr!*, n. 182, Rio de Janeiro, 1940.
- ARLT, Roberto. *A vida porca*. Trad. Davidson de Oliveira Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *Águas-fortes cariocas*. Trad. Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013a.
- \_\_\_\_\_, Roberto. “El gato cocido; La luna roja”. Trad. Gloria Elizabeth Riveros Fuentes, Maria Barbara Florez Valdez & Virginia Castro Boggio. In: *Acácia - revista de tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em:  
<<http://www.revistaacacia.com.br/2018/01/roberto-godofredo-christophersen-arlt>> acesso em 22/08/2020.
- \_\_\_\_\_, Roberto. “Classes de Arlt”. Trad. Livia O. B. da Costa Carpentieri e Guilherme Barbosa Filho. In: (n.t.) *Revista Nota do Tradutor*. Desterro, v. 1, n. 20, 2020.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 2011.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *Los siete locos - los lanzallamas*. Edición crítica. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *O brinquedo raivoso*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013b.
- \_\_\_\_\_, Roberto. *Trescientos millones*. Buenos Aires: Losada, 2011a.

## Bibliografia crítica

- AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- \_\_\_\_\_, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. [Palestra]: Feira do Livro EdUFSCar, 2021. 1 vídeo (1h). Disponível em: <<https://youtu.be/90ashaApwrA>> Acesso em 04/10/2021. Mediação de Wilson Alves Bezerra.
- ALVES, Ivia. *De paradigmas, canones e avaliações - ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 37, 2001.
- \_\_\_\_\_, Ivia. “A recepção crítica dos romances de Jorge Amado”. In: *Colóquio Jorge Amado - 70 anos de Jubiabá*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Faculdades Jorge Amado, v. 1, 2006.
- AMADO, Paloma Jorge. “O de comer e beber na obra de Jorge Amado”. In: FRAGA, Myriam (org.). *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.
- AMÍCOLA, José. “De La vida puerca a El juguete rabioso”. In: *Por escrito*, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, n.º 1, julio 1985. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd5v8>> acesso em 03/11/2021.
- \_\_\_\_\_, José. “Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt”. In: VVAA. *Ficciones de los medios en la periferia*. Köln, 2008.
- \_\_\_\_\_, José. “Los dos trajes de Roberto Arlt”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 32, 2007.
- ANTELO, Raúl. “Textos à ronda”. In: AMADO, Jorge. *A ronda das Américas*. Salvador: FCJA, 2001.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de. “Encenando amizade: Pílates e Orestes na tragédia”. In: *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 12, 2008.
- BAYER, Osvaldo. *La Patagonia rebelde*. Coyhaique, Patagonia: Talleres gráficos F.U.R.I.A., 2009.
- BERGAMO, Edvaldo A. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2008.
- BJÖRK EINARSDOTTIR, Anna. “‘El bacilo de Carlos Marx’ or, Roberto Arlt, the Leninist”. In: *A contracorriente*. v. 18, n. 2, 2021.
- BORRÉ, Omar. *Arlt y la crítica (1926-1990)*. Buenos Aires: América Libre, 1996.
- \_\_\_\_\_, Omar. “Notas a esta edición”. In: ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_, Omar. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 2000.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: WMF Marlins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Edison & FERRAZ, Aydano do Couto. *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º Congresso afro-brasileiro, Bahia 11 a 20 de janeiro de 1937*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.
- CARPENTIERI, Livia Oliveira Bezerra da Costa. *Nas alcovas portenhas: uma leitura de crônicas, contos e dramas arltianos de temática amorosa*. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp, 2021.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Encontros na travessia”. In: *Literatura e Sociedade*. v.11, n.9, 2006.
- \_\_\_\_\_, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006a.
- CASTELLO, José. “Jorge Amado e o Brasil”. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (org.) *Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- CHAVES, Vania Pinheiro & MONTEIRO, Patricia (org.). *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o neorrealismo*. Lisboa: CLEPUL, 2015.
- CIMADEVILLA, Pilar. “A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa”. El cruce entre el campo y la ciudad en las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt”. In: *Anales de Lit. Hispanoam.* 48, 2019.
- \_\_\_\_\_, Pilar. “Luis Bello, el ilustrador de Roberto Arlt”. In: *Caracol.* n. 19, 2020.
- \_\_\_\_\_, Pilar. “Roberto Arlt fotógrafo. Sobre las aguafuertes fluviales, patagónicas y españolas”. In: *Anclajes.* XX, 3, 2016).
- CORRAL, Rose. “‘Recuerdos del adolescente’ (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de ‘El juguete rabioso’”. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, n. 1, 2009.
- \_\_\_\_\_, Rose. “Un ‘devoto del cine’: Roberto Arlt”. In: *Roberto Arlt: Una poética de la disonancia*. México, El Colegio de México, 2009a.
- CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: ATUEL, 1995.
- CUNHA, Eneida Leal. “Jubiabá: leitura em duas vertentes”. In: FRAGA, Myriam (org.). *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.
- CUNHA, Helena Parente. “A literatura carnalizada de Jorge Amado”. In: *Perspectivas*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1984.
- DAMATTA, Roberto. “Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. Instituto Moreira Sales, n. 3, 1997.
- DIMAS, Antônio. “Pós-facio: Da praça ao palanque”. In: AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 325-341.
- DINIZ, Davidson de Oliveira & RANGEL, Lívia. In: CROCE, Marcela (et al.). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: De la vanguardia a la caída de los gobiernos populistas*. Villa María: Eduvim, 2016.
- DINIZ, Davidson de Oliveira. “Roberto Arlt, ou a garganta de bandoneon. Voz e dicção imigrante no sistema literário argentino”. In: ARLT, Roberto. *A vida porca*. Trad. Davidson de Oliveira Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- FERREIRA, Derneval Andrade & SANTOS, Adelino Pereira dos. “Imagens sobre o Negro/Baldo em Jubiabá: reflexões em retrospectiva”. In: *Afluente.* v.4, n.10, 2019.
- FLORES, Lauro. “El mundo marginal de Roberto Arlt”. In: *Confluencia*, vol. 3, n. 1, pp. 47-59. 1987.
- FONSECA, Marcus Vinícius Fonseca & BARROS, Surya Aaronovich Pombo de (Orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016.
- FREGONEZE, Josmara B., DA COSTA, Marlene Jesus & DE SOUZA, Nancy. *Cozinhando História: receitas, histórias e mitos de pratos afro-brasileiros*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2015.
- FRENKEL, Eleonora. “Arlt e Astier: ‘Amar a existência com dentes e unhas’”. In: ARLT, Roberto. *A vida porca*. Tradução Davidson de Oliveira Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- \_\_\_\_\_, Eleonora. *A paisagem da sarabanda infernal: Águas-fortes goyescas de R. Arlt*. Tese de Doutorado. Florianópolis, UFSC, 2011.
- \_\_\_\_\_, Eleonora. *Roberto Arlt e Goya: crônicas e gravuras à água-forte*. Florianópolis: UFSC, 2015.

- \_\_\_\_\_, Eleonora & COSTA, Walter. “Roberto Arlt, do arrabal portenho à academia brasileira”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 32, 2007.
- FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. *Carybé, Verger & Jorge*: Obás da Bahia. Lauro de Freitas: Solisluna / Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012.
- GATTAI AMADO, Zélia & AMADO, James. *Jorge Amado*: Fotobiografia. Fotos de Zélia Gattai, Claus Meyer e outros. Rio de Janeiro: Alumbramento / Salvador: Livroarte, 1986.
- GELADO, Viviana. “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 32, 2007.
- \_\_\_\_\_, Viviana. *Poéticas de transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. São Carlos: EdUFSCar, 2006.
- GERMANO, Patrícia Gomes. “Jorge Amado: apreciação crítica em rotas interlinguais”. In: *Hispanista*. vol. XV, n.59, 2014.
- GNUTZMANN, Rita. “*El juguete rabioso*: del aprendizaje a la escritura”. In: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, n. 32, 2002.
- \_\_\_\_\_, Rita. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 2011.
- \_\_\_\_\_, Rita. “Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt”. In: *Ciberletras*. n. 3, 2000.
- \_\_\_\_\_, Rita. “Roberto Arlt y el cine”. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. n. 32, 2003.
- GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*. ANPOCS, 1984, p. 223-244.
- GURGEL RIBEIRO, Maria Paula. “Apresentação”. In: ARLT, Roberto. *O brinquedo raivoso*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.
- JITRIK, Noé. “Entre el dinero y el ser: lectura de *El Juguete Rabioso* de Roberto Arlt”. In: *Dispositio*. 1, n. 2, 1976.
- \_\_\_\_\_, Noé. “Un utópico país llamado *Erar*”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos - /los lanzallamas*: edición crítica. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.
- JORDAN, Paul. “Roberto Arlt y los años sesenta: crítica y recepción”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis, v. 32, 2007.
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Leviatan, 1992.
- LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- LUZ, Marco Aurélio. “Prefácio à Segunda Edição”. In: LEITE, Gildeci. *Jorge Amado: da ancestralidade a representação dos orixás*. Salvador: EDUNEB, 2012.
- MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MAGRI, Ieda. “Piglia e a igreja de Arlt”. In: *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 22/2, 2020.
- MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- NASCIMENTO, Aline Santos de Brito. *Identidade e resistência afro-brasileira na obra de Jorge Amado*. Ilhéus: Editus, 2019.

- NOGUÉS, Germinal. *Buenos Aires, ciudad secreta*. Buenos Aires: RUI DÍAZ-Sudamericana, 1993.
- OLIVIERI-GODET, Rita & PONCE, Néstor (org.). “Le Brésil de Jorge Amado: perspectives interculturelles”. In: *Amerika*, n.10, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/amerika/4514>> acesso em 03/11/2021.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PERES-CHAVES, Ruth. “El Buenos Aires Arltiano: um Escenario de Tango”. In: *Litterae*, n. 4, 2004.
- PERRONE, Charles A. “From Lundu and Modinha to Samba de enredo and MPB: Popular Music in the Fiction of Jorge Amado”. In: BROWER, K., FITZ, E. & MARTÍNEZ-VIDAL, E. *Jorge Amado: New Critical Essays*. New York: Garland, 2001.
- PERUS, Françoise. “Universalidad del regionalismo: Canaima de Rómulo Gallegos”. In: GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Edición crítica. Colección Archivos 20. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. “Prólogo”. In: ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. “Prólogo”. In: ARLT, Roberto. *El paisaje en las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. In: MANCINI, Adriana et al. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. “Roberto Arlt. La ficción del dinero”. In: \_\_\_\_\_, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Urraca, 1993a.
- PIETRO, Adolfo. “Boedo e Florida”. In: *Tempo Social*, v. 21, n. 2, 2009.
- PÓVOAS, Ruy do Carmo. “Jorge Amado: Ficcionalista, Ogã e Obá”. In: GONÇALVES DOS SANTOS, Flávio; RODRIGUES, Inara de Oliveira & BRICHTA, Laila (org.). *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura*. Ilhéus: Editus, 2013.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- RAMOS, Ana Rosa. “Historicidade e cultura urbana”. In: FRAGA, Myriam (org.). *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.
- RICHARD, Renaud. “Génesis de una rebeldía arraigante: El Chulla Romero y Flores”. In: ICAZA, Jorge. *El Chulla Romero y Flores*. Edición crítica. Colección Archivos 8. Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.
- DA SILVA, Márcia Rios. “Cartas de leitores e fãs de Jorge Amado: histórias de recepção e consagração”. In: *Colóquio Jorge Amado - 70 anos de Jubiabá*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Faculdades Jorge Amado, v. 1, 2006.
- \_\_\_\_\_, Márcia Rios. “Jorge Amado, Pablo Neruda e Nicolás Guillén: História da Literatura, histórias de recepção”. In: *Navegações*. Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2017.
- \_\_\_\_\_, Márcia Rios. “N'A ronda das Américas, as terras gaúchas por Jorge Amado”. In: *Letras de Hoje*. v. 46, 2011.

\_\_\_\_\_, Márcia Rios. *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*. Salvador: EDUFBA, 2006a.

\_\_\_\_\_, Márcia Rios. “Tramas e narrativas contemporâneas para continuar Amado”. In: ABRALIC. *Anais Eletrônicos do XIV Congresso Internacional*. Belém: UFPA, 2015. Tema: Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias.

ROSCILLI, Antonella Rita (org.). Numero speciale “Centenario nascita Jorge Amado”. In: *Sarapegbe: Rivista di Cultura e Società del Brasile e altri mosaici*. Anno I, n. 2, 2012. Disponível em: <[http://www.sarapegbe.net/sommario\\_rivista.php?quale=11](http://www.sarapegbe.net/sommario_rivista.php?quale=11)> acesso em 03/11/2021.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_, Luiz Gustavo Freitas. “Na trilha do negro: estudos afro-brasileiros na década de 1930”. In: GONÇALVES DOS SANTOS, Flávio; RODRIGUES, Inara de Oliveira & BRICHTA, Laila (org.). *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura*. Ilhéus: Editus, 2013.

SACRAMENTO, Sandra. “A mulher negra e a cidadania negada em *Iubiabá* de Jorge Amado”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n.20, 2009.

SAÍTTA, Sylvia. “Arlt, la condición de maravillarse”. In: *Caras y Caretas*. Abril 2020. Disponível em: <<https://carasycaretas.org.ar/2020/04/06/arlt-la-condicion-de-maravillarse/>> acesso em 03/11/2021.

\_\_\_\_\_, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos: Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_, Sylvia. “En el puerto se aprende a soñar. Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933”. In: EQUIPO COORDINADOR DEL PROYECTO VIAJEROS. *Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.

\_\_\_\_\_, Sylvia. “Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt”. In: *Revista Iberoamericana: Lateinamerika-Spanien-Portugal*. Frankfurt, n. 2, 74, 1999.

\_\_\_\_\_, Sylvia. “Roberto Arlt en sus biografías”. In: *Iberoamericana*. América Latina – España – Portugal: 13, n. 52, 2013a.

SALAH, Jacques. “A cidade como personagem”. In: FRAGA, Myriam (org.). *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000.

SANTANA, Geferson. *O combate das ideias: estratégias culturais dos intelectuais comunistas baianos na produção de um novo conhecimento sobre o Brasil (1920-1937)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, UNIFESP, 2017.

\_\_\_\_\_, Geferson. “‘Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão’: discussões sobre raça e classe no romance *Jubiabá* de Jorge Amado”. In: *Revista Novos Rumos*, v. 56, 2019.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “De como Jorge Amado em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isso”. In: *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1983.

SANTOS, Nelson Pereira dos. “Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos”. [Entrevista concedida a] Luiz Pires. *Revista Cult*, 2012. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>> acesso em 03/11/2021.

SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

\_\_\_\_\_, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1997.

\_\_\_\_\_, Beatriz. “Modernidade e mescla cultural”. In: *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Trad. Ana Claudia Veiga de Castro. n. 4, 2006.

\_\_\_\_\_, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. In: ALTAMIRANO & SARLO, B. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997a.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP/Com-Arte, 2010.

SORRENTINO, Fernando. “Borges e Arlt: paralelas que se tocam”. In: *Fragmentos*, n. 28/29, Florianópolis, 2005.

\_\_\_\_\_, Fernando. “Seis curiosidades de El juguete rabioso”. In: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 34, 2007.

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

VEJMEKKA, Marcel. *Entre o exótico e o político: características da recepção e tradução de Jorge Amado na Alemanha*. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/amerika.4522>> acesso em 03/11/2021.

VIÑAS, David. “Arlt: robar y salir corriendo”. In: MANCINI, Adriana *et al. Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

VITAGLIANO, Miguel. “Buenos Aires – Plaza Roberto Arlt”. In: SARAVIA, José Morales & SCHUCHARD, Barbara (eds.). *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001.