



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA**

**POR UMA INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA DA FORMAÇÃO DO
BRASIL: O ROMANCE HISTÓRICO DO CICLO DO CACAU
AMPLIADO DE JORGE AMADO**

João Paulo Ferreira dos Santos

Brasília

2021



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA**

**POR UMA INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA DA FORMAÇÃO DO
BRASIL: O ROMANCE HISTÓRICO DO CICLO DO CACAU
AMPLIADO DE JORGE AMADO**

João Paulo Ferreira dos Santos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Crítica Literária Dialética

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Brasília/DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SL732u Santos, João Paulo Ferreira dos
Por uma interpretação literária da formação do Brasil: o
romance histórico do ciclo do cacau ampliado de Jorge Amado
/ João Paulo Ferreira dos Santos; orientador Edvaldo
Aparecido Bergamo. -- Brasília, 2021.
274 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. romance histórico. 2. ciclo do cacau ampliado de Jorge
Amado. 3. interpretação literária do Brasil. 4. formação e
modernização conservadora do Brasil. I. Bergamo, Edvaldo
Aparecido, orient. II. Título.

JOÃO PAULO FERREIRA DOS SANTOS

**Por uma interpretação literária da formação do Brasil:
o romance histórico do ciclo do cacau ampliado de Jorge Amado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Tese APROVADA em 02/07/2021 pela seguinte

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Universidade de Brasília
Presidente

Prof. Dr. Bernard Herman Hess

Universidade de Brasília
Membro interno

Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Universidade Federal do Paraná
Membro externo

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Membro externo

Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Universidade de Brasília
Suplente

Aos trabalhadores e trabalhadoras
vítimas da COVID-19.

Aos que mantêm acesa a chama da
esperança e lutam por um mundo
melhor.

AGRADECIMENTOS

Ao Mestre, Professor, Orientador e amigo **Edvaldo A. Bergamo**, que me guiou com sua larga sabedoria e conhecimento na travessia dessa trilha estreita do saber acadêmico-científico e da crítica literária dialética, sem me deixar perder no caminho e/ou cair em vaidades vãs.

Os meus préstimos ao professor **Hermenegildo Bastos** (*in memoriam*).

Meus sinceros agradecimentos aos mestres e amigos **Bernard Hess**, **Ana Laura dos Reis Corrêa** e **Alexandre Pilati** pelo saber/experiências, perspectivas socialistas e valores humanistas compartilhados nesses quase dez anos de convivência.

Deixo registrado também o meu reconhecimento à banca de qualificação, que muito me ajudou apontando fragilidades textuais e teórico-metodológicas, ao passo que sugeriu caminhos para que se chegasse com êxito ao resultado desejado.

Agradeço aos amigos e camaradas do grupo de estudo **Literatura e Modernidade Periférica** pela socialização das experiências acumuladas e em construção.

Meus agradecimentos à equipe administrativa do PósLit, especialmente aos funcionários da Secretaria da Pós-graduação do Instituto de Letras.

A minha profunda gratidão e reconhecimento aos acampados(as) e assentados(as) do **Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra** que, com bravura e ousadia, me ensinaram o significado do companheirismo, da humildade, da persistência e da fé no amanhã. Ensinaram-me que não há outro modo de aprender a caminhar senão caminhando.

Registro aqui o meu reconhecimento ao PRONERA (Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária), bem como aos companheiros e às companheiras do curso de Letras da Terra – turma Patativa do Assaré / BA – que, juntos, ousamos romper cercas e ocupar a universidade. Do mesmo modo, agradeço aos mestres e mestras que compartilharam conosco suas experiências e, de forma especial, minha gratidão às professoras Helânia Thomazine Porto e Maria Nalva Rodrigues de A. Bogo por toda a dedicação e cuidado.

Meus agradecimentos à **CAPES** que, com o auxílio da Bolsa, possibilitou-me dedicação exclusiva no desenvolvimento da presente pesquisa.

Agradeço ainda aos meus filhos, à minha mãe, ao meu pai, às minhas irmãs, aos sobrinhos e sobrinhas, aos tios e tias, aos primos e primas, aos amigos e amigas que durante todo o meu percurso acadêmico ou que durante toda a minha vida sempre estiveram por perto, me apoiando, me incentivando, me ensinando o valor do amor incondicional e da amizade e me fazendo ver que vale a pena lutar e persistir naquilo que queremos e acreditamos.

Das diversas formas literárias a que sempre teve papel político mais importante foi o romance. O romancista, entre todos os intelectuais, é o que está em maior contato com a humanidade. [...] O romancista cria, mas através da humanidade, assentando no real a sua criação, tirando-a da vida diária, os homens e o ambiente.

O romance é precisamente o resultado dessas épocas de convulsão. Os grandes romances, os que têm um tom épico e uma grande densidade humana, são resultantes dessas fases de desequilíbrio.

Jorge Amado

Resumo

Entre os mais de vinte romances publicados em seus setenta anos de vida literária, Jorge Amado produziu ao menos cinco títulos que tratam diretamente da cultura cacauêira no sul baiano. São eles *Cacau* (1933); *Terras do Sem Fim* (1943); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Tocaia Grande* (1984). Assim, mesmo que o romancista não se refira a esse conjunto de narrativas como ciclo, a crítica tende a reconhecê-lo como tal. Desse modo, enxergamos nessa série de romances um esforço de interpretação estética da modernização do Brasil, entre outras razões, porque Jorge Amado nunca abandonou seu projeto literário de 1930, de escritor da Revolução de 30, qual seja, a problematização ficcional da modernização conservadora; os agravos de um país subdesenvolvido, de atraso material e cultural, de valores e costumes arcaicos, de passado escravocrata. Em síntese, uma nação que mesmo vivenciando uma fase modernizante, conserva em sua base de sustentação subsídios originários dos já idos tempos coloniais. Destarte, portanto, nesse estudo, pretendemos entender o ciclo do cacau de modo alargado, encarando-o como estratégia narrativa de conhecimento, de revelação, de figuração dos tensionamentos, dos impasses formativos de um Brasil moderno, às avessas. Para tanto, partiremos da hipótese de que o ciclo do cacau ampliado trata da passagem problemática de um país rural para um país urbano, de maneira a figurar as tensões objetivas e subjetivas, especialmente entre as personalidades dos coronéis (fazendeiros/latifundiários) e seus herdeiros, seus trabalhadores, seus adversários, como os exportadores (comerciantes/financistas). Um embate que representa o movimento histórico típico das mudanças estruturais brasileiras ao longo do século XX. Para tal, nos valeremos dos estudos teórico-metodológicos e críticos de Marx e Engels, Lukács, Candido, Caio Prado Jr., Nunes Leal, Assis Duarte, Luís Bueno, entre muitos outros.

Palavras-chave: romance histórico; ciclo do cacau ampliado de Jorge Amado; interpretação literária do Brasil; formação e modernização conservadora do Brasil.

Abstract

Among the more than twenty novels published in his seventy years of literary life, Jorge Amado produced at least five titles that deal directly with cocoa culture in southern Bahia. They are *Cacau* (1933); *Terras do Sem Fim* (1943); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Gabriela, cravo e canela* (1958) and *Tocaia Grande* (1984). Thus, although the novelist does not refer to this set of narratives as a cycle, the critic tends to recognize it as such. This way, we see in this series of novels an effort to aesthetic interpretation of the modernization of Brazil. Among other reasons, it is because of this that Jorge Amado never abandoned his literary project of 1930, of writer of the Revolution of 30, that is, the fictional problematization of conservative modernization; the aggravations of an underdeveloped country, of material and cultural backwardness, of archaic values and customs, of a slave past. As a synthesis, a nation that, despite experiencing a modernizing phase, maintains in its support basis the subsidies originated from the old colonial times. Therefore, in this study, we intend to understand the cocoa cycle in a broader way, considering it as a narrative strategy of knowledge, revelation, figuration of tension, the formative impasses of a modernized Brazil, inside out. To do so, we will start from the hypothesis that the extended cocoa cycle deals with the problematic transition from a rural country to an urban country, in order to figure out objective and subjective tensions, especially between the personalities of the colonels (farmers / landowners) and their heirs, its workers, its adversaries, such as exporters (traders / financiers). A clash that represents the historical movement typical of Brazilian structural changes in the 20th century. For such, we will use the theoretical-methodological and critical studies by Marx and Engels, Lukács, Candido, Caio Prado Jr., Nunes Leal, Assis Duarte, Luís Bueno, among many others.

Keyword: historical novel; extended cocoa cycle by Jorge Amado; literary interpretation of Brazil; Brazilian conservative formation and modernization.

SIGLAS

CA – *Cacau*

TSF – *Terras do Sem Fim*

SJI – *São Jorge dos Ilhéus*

GCC – *Gabriela, cravo e canela*

TG – *Tocaia Grande – a face obscura*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	
Mediações entre romance e história no ciclo do cacau	
1. “Eu vou contar uma história, uma história de espantar”: romance, romance histórico e história no ciclo do cacau	23
1.1 Aspectos teóricos do romance e do romance histórico	25
1.2 Apontamentos da formação do romance histórico no Brasil: Jorge Amado e predecessores	34
1.3 História, romance, romance histórico nas narrativas do cacau de Jorge Amado	41
1.3.1 História e histórias nos romances do cacau	41
1.3.2 Romance e teoria literária no ciclo do cacau	55
1.3.3 Romances históricos do ciclo do cacau	65
1.4 Cacau: a monocultura brasileira na ficção cíclica de Jorge Amado	73
CAPÍTULO II	
O cacau entre o coronel e os outros	
1. <i>Cacau</i> : preparando o ciclo	80
1.1 “Pelos caminhos do cacau” se constroem fazendas e coronéis	88
1.1.1 “Filho do coronel”: entre os estudos, a ignorância e a estupidez	102
1.1.2 “Os esquecidos do mundo” se divertem nas terras do cacau	105
2.1 “Um dia...”: a utopia no horizonte	108
CAPÍTULO III	
O homem, a terra e o progresso no ciclo do cacau	
1. <i>Terras do Sem Fim</i> : fase “heroica” do ciclo	111
1.1 “Uma terra ainda inconquistada” ou a luta entre o velho e o novo.....	112
1.1.1 Os coronéis e a conquista da terra	116
1.1.2 O coronel e os demais	124
1.1.3 O custo do progresso	136
1.2 É tempo de canção, mas certamente “não é tempo para dança”	139
1.2.1 A canção como presságio e lamento dos trabalhadores nas roças de cacau	139
2. <i>São Jorge dos Ilhéus</i> : fase “mesquinha” do ciclo	143
2.1 “Como crianças tímidas” ou a luta entre o moderno e o antiquado	145
2.1.1 Os coronéis, os exportadores e a apropriação da terra	147
2.1.2 Vidas, paixões e destinos	160
2.1.3 A saga dos coronéis: entre o trágico e o dramático	164
2.2 “Geração fracassada” ou ruptura de projetos?	166
2.2.1 Herdeiros: entre o útil e o inútil	167
2.2.2 A política e a poesia na construção do hoje e do amanhã	169

CAPÍTULO IV

Os coronéis de Ilhéus: entre a glória pretérita e o progresso presente

1. <i>Gabriela, cravo e canela</i> : síntese do ciclo, em sentido alargado	174
1.1 “Será que ainda a gente sabe mandar, ainda pode mandar?”	176
1.1.1 O dilema dos coronéis: o compromisso ou o futuro?	178
1.1.2 O coronel e o outro: a mulher	183
1.1.3 O coronel e o outro: herdeiro	194
1.1.4 O coronel e o outro: os trabalhadores	198
1.2 “O futuro sou eu”: o mandonismo modificado	202
1.2.1 Mundinho: um homem do presente e do futuro	203
1.2.2 Ramiro, Mundinho e a transição do arcaico ao moderno	206
1.2.3 Mundinho e os restantes: o “Eu” no centro	209

CAPÍTULO V

A tocaia: entre o primitivo e o civilizado

1. <i>Tocaia Grande</i> : encerrando o ciclo — novas perspectivas.....	212
1.1 “O passado de epopeia, o presente de esplendor”, assim se faz uma “civilização”	214
1.1.1 O coronel e as fazendas	216
1.1.2 O coronel e o capataz	222
1.1.3 O coronel e o herdeiro	229
1.1.4 “o rei montou o cavalo herdado e partiu a impor regra e compasso”: o herdeiro entre o despotismo e a canalhice	233
1.2 “Dera um salto para a frente, só vendo para crer”, a formação e o desenvolvimento de uma comunidade	235
1.2.1 Putas, jagunços, vendeiro e ferreiro	236
1.2.2 Ciganos, sertanejos, indígenas, negros e turcos	247
1.2.3 A solidariedade como arma	254
1.3 “a face luminosa — não paga a pena contar”: a civilização na contramão do humanismo	256
1.3.1 Irisópolis — o presente ofuscado	257
1.3.2 A violência legalizada e a afirmação do Estado moderno	258

CONSIDERAÇÕES FINAIS	262
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	269
----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Na interpretação marxista da história da sociedade brasileira, lida-se principalmente com as relações, os processos e as estruturas que constituem as configurações sociais da vida. Configurações que se expressam em realidades sociais, econômicas, políticas, culturais e outras, conforme a época e o lugar, a pompa e as circunstâncias.

Octávio Ianni

A bandeira de luta da sociedade moderna até os nossos dias tem sido o lema do progresso. No Brasil, esse mote vem estampado no estandarte nacional como uma assinatura do compromisso que cada um dos filhos desta terra deve cumprir, com a vida se necessário for. De fato, muito sangue já se derramou em torno do processo civilizacional, mesmo porque há uma crença de que, para se alcançar o progresso, é indispensável a ordem, de maneira que sem esta não se chega àquele. Evidentemente, tal concepção é fruto de um tempo histórico em que urgia a construção de um ideal de nação, bem como a materialização desse anseio em ações concretas. Visto por esse ângulo, é válido observar que o empreendimento traz consigo uma carga de complexidades e contradições, fator que não implica a perda de sua atualidade. Muito pelo contrário, haja vista que agrega outros complexos e contraditórios.

Assim, a chamada geração modernista, em especial a da década de 1930, impõe-se a tarefa de “pensar o Brasil moderno”, tomada pelo desejo de compreender e explicar as contradições percebidas e experienciadas pelas gerações predecessoras e, na medida do possível, dar suas contribuições práticas, por meio de intervenções organizadas. Destarte, Antonio Candido, que participou com elaborações críticas naquela época, dirá com inerente autoridade de conhecedor que:

É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, — é grande a tendência para a análise. Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. (CANDIDO, 2006, p. 130).

Algumas linhas mais à frente, Candido completa:

Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amado Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. (CANDIDO, 2006, p. 131).

Isso posto, caminhando lado a lado com o ensaio histórico-sociológico, para usarmos de um termo do Antonio Candido, estão os modernos gêneros literários: romance e conto. Desse modo, sob influência dos regionalistas românticos — no sentido de ter na prosa a forma adequada para evidenciar e problematizar desde manifestações culturais a questões sociais, cuja base encontra-se nas relações econômicas e produtivas, condicionadas à lógica de apropriação, quer seja de indivíduos, quer seja de corporações particulares — e assimilando de modo a superar o legado da geração naturalista (em especial de Aluísio Azevedo), bem como levar adiante o realismo machadiano, os escritores da década de 30 empenharam-se em descobrir e interpretar o Brasil, que, ansioso por modernizar-se, do ponto de vista do desenvolvimento técnico e infraestrutural, não conseguia superar certos ranços que afetavam tanto a vida cultural, quanto a vida material dos seus habitantes, espalhados pelos quatro cantos da nação.

Se, num primeiro esforço, empenhado em trazer à tona a realidade brasileira, vista além da fronteira da metrópole, por meio de narrativas regionais dando ênfase aos tipos estéticos, como fizeram os escritores José de Alencar e Bernardo Guimarães, num outro instante, com respaldo destes, desponta um Machado de Assis, que, superando seus mestres quanto à justa conformação entre forma prosaica e conteúdo histórico-nacional, consolida a nossa literatura.

É, pois, sob essa tradição que literatos e ensaístas da segunda fase modernista buscaram pistas temáticas ou metodológicas para desenvolverem suas pesquisas e escritas, de maneira a entenderem e explicarem a tendência anacrônica presente no ideal de progresso cultivado pela elite política nacional.

O baiano Jorge Amado foi um desses literatos que via narrativas regionais buscou compreender e explicar o sentido (ou a falta dele) do anacronismo nas estruturas formativas do Brasil moderno, ao mesmo tempo que fomentava a utopia do comunismo.

Sumariamente, durante seus quase noventa anos de vida, Amado escreveu mais de vinte romances, além de contos, peças de teatro, ensaios críticos, crônicas, novelas, enfim, versando desde banalidades cotidianas a assuntos de grande interesse sócio-histórico, como são os dilemas intelectuais e/ou espirituais que assolavam os jovens da primeira metade do século. Uma juventude que estava em busca do “sentido” da vida e das coisas (*O país do Carnaval*). É presente, ainda, na literatura de Jorge Amado a face da denúncia social radicalizada na descrição das situações de subvida dos moradores do Sobrado 68 (*Suor*) e do Trapiche (*Capitães da Areia*). Em suma, outro tema importante levado a cabo pelo autor

grapiúna diz respeito à questão agrária no sul da Bahia e, conectada a esta, à transformação espacial que caminha cada vez mais do natural (mata) ao cultural (monocultura do cacau) e social, isto é, a rápida modificação dos pequenos povoados em cidades-municípios — o que implica significativas alterações de hábitos, mudanças no estilo de vida das camadas sociais altas, medianas e baixas, do mesmo modo que provoca agregação de importância material e simbólica para a região.

É assim, cheio do desejo de conferir materialidade aos fragmentos narrativos que ouviu e viu sobre as grandezas e disputas, quase sempre sangrentas, da terra na região sul baiana, que Jorge Amado escreveu *Cacau*, publicado em 1933. Para além desse feito, passados dez anos, o escritor retornaria ao tema e à zona cacauzeira com o lançamento daquele que ficou marcado como sua obra-prima, *Terras do Sem Fim*¹, sucedido em seguida por *São Jorge dos Ilhéus*. Quatorze anos depois da publicação deste, em 1958, o público leitor amadiano seria agraciado com *Gabriela, cravo e canela*, certamente um de seus romances mais populares, que, do ponto de vista da construção estética, representa o auge da escrita de Amado, uma vez que o autor produz ficção liberado das amarras da cartilha do denominado “realismo socialista”. No ano de 1984, o baiano voltaria ao assunto e à região do cacau com o colossal romance *Tocaia Grande – A face obscura*. Ademais, três anos antes de *Tocaia*, Jorge Amado publicaria um livro de memória, *O menino grapiúna* (1981), e, onze anos após o lançamento deste, apareceria uma outra narrativa que teve parte de sua narração conformada na zona do cacau: *A Descoberta da América pelos Turcos* (1992).

Os romances, ora apresentados de modo breve e alinhados cronologicamente, possuem em comum histórias ambientadas no interior da Bahia, especificamente nos municípios de Ilhéus, Itabuna (distrito de Ilhéus até 1916), Belmonte e Canavieiras, área denominada *região cacauzeira*. Protagonizando (ou antagonizando) as narrações ou simplesmente participando delas estão, de um lado, as figuras dos coronéis rodeados por suas famílias, agregados e trabalhadores de mando (os capatazes e os jagunços) e das roças e, da outra banda, nos deparamos com a figuração dos exportadores (síntese das personalidades dos comerciantes e dos financistas) e demais caracteres medianos e figurantes, como são os médicos, os advogados, os migrantes e imigrantes, os pequenos produtores, os empregados do comércio, os poetas, as prostitutas, os militantes, enfim, todos aqueles que cumprem papel secundário ou terciário, conforme o caso.

¹ Doravante, quando necessário, usaremos as siglas CA para fazer referência a *Cacau*; TSF para *Terras do Sem Fim*; SJI para *São Jorge dos Ilhéus*; GCC para *Gabriela, cravo e canela*; e TG para *Tocaia Grande*.

De mais a mais, as narrativas do cacau de Amado, especificamente os cinco primeiros romances, além de centrarem seus enredos na zona rural, tecem uma abordagem completa do assunto selecionado, e, mesmo seu autor não ambicionando constituir um ciclo, nos moldes levados a termo pelo paraibano José Lins do Rego com o ciclo da cana-de-açúcar, a crítica amadiana reconhece no conjunto dos títulos a formatação de um ciclo: o ciclo do cacau. No que se refere às obras *O menino grapiúna* e *A Descoberta da América pelos Turcos*, ainda que toquem no tema ou mesmo dirijam cenas que se passam nas terras sul baianas, o primeiro título corresponde a um livro de memórias (autobiografia) e o segundo, apesar de o enredo se desenvolver na cidade de Itabuna, apenas narra o drama privado vivido pelo personagem Ibrahim Jafet com sua filha, a solteirona Adma Jafet. Assim, o presente estudo optou por não incluí-los no *corpus* da análise, o que não significa que, quando necessário, não iremos referenciá-los.

Na esteira deste conciso levantamento temático e alinhamento dos romances do ciclo do cacau, de Jorge Amado, está o miolo que motivou e sustenta a nossa pesquisa, isto é, o conjunto de narrativas ambientadas na zona fronteira de produção cacauceira, que, pelo assunto narrado (considerando a importância econômica do cacau, a transformação cultural e urbanística, a disputa pela terra, as personalidades marcantes do período etc.), possibilita-nos uma releitura da formação político-econômica local/nacional, conforme sugerido por diversos estudiosos, entre eles Antonio Candido; e pela forma estético-literária escolhida (o romance, com evidentes características do romance histórico), bem como pelo uso dos recursos técnico-estilísticos (foco narrativo, construção de tipos — ora simplificados, ora mais complexos —, realismo na caracterização tempo-espacial, enredo e desfecho), proporciona-nos matéria fundamental para a nossa análise. Assim, numa primeira leitura, deparamo-nos com distinções de voz narrativa (*Cacau*, primeira pessoa; demais romances narrados em terceira pessoa) que têm a ver tanto com circunstâncias históricas, quanto com o amadurecimento literário do escritor. Além do mais, a composição física, psicológica e social de personagens de relevo, como os coronéis, seus herdeiros e suas esposas, e também dos exportadores dá a ver, a princípio, o processo do desenvolvimento técnico-artístico do escritor baiano, mas fundamentalmente possibilita uma visão de certos movimentos ou tendências históricas realizando-se ou em vias de realização. Em paralelo a estas observações, ao mesmo tempo que os desfechos narrativos sugerem conflitos de disposições e/ou gêneros literários, como, por exemplo, a questão do drama e do trágico, os remates se mostram abertos quanto ao futuro, inclusive, às vezes, até de maneira idealista e mecânica, na acepção de superação

etapista de formas sociais historicamente constituídas (primeiro, foi o tempo dos coronéis, depois veio a era dos exportadores, um dia será o tempo dos trabalhadores ou de todos).

É certo que os romances do cacau, como resultados concretos de uma visão particular e parcial do processo histórico da região cacaueira, pelos problemas estéticos e sociais abordados, alcançam universalidade, principalmente quando Jorge Amado supera alguns preconceitos e passa a configurar seus personagens, em especial os coronéis, de modo mais complexo psicologicamente e vivos, fator que os potencializa ao que György Lukács chamou, ao se referir a certas personagens de Walter Scott, de “grandes personalidades históricas”, ou seja, personagens que representam “uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação” (LUKÁCS, 2011, p. 55). Deste modo, pois, parece-nos serem os coronéis amadianos, tendo em vista que eles incorporam as ações, reações e psicologias daqueles que foram, outrora, os grandes senhores de terras, os aristocratas rurais. Dessa maneira, pensar a personalidade dos coronéis e, no contraponto destes, o perfil dos seus herdeiros, bem como dos exportadores/financistas da era moderna, parece-nos o caminho mais adequado para sustentar nossa hipótese de trabalho, qual seja, a de que os romances *Cacau*; *Terras do Sem Fim*; *São Jorge dos Ilhéus*; *Gabriela, cravo e canela* e *Tocaia Grande* compartilham daquele mesmo desejo e compromisso assumidos pela geração de intérpretes do Brasil, da primeira metade do século XX. Em consequência disso, é visível que o ciclo de romances do cacau de Amado está em sintonia e dialoga com os clássicos da interpretação sociológica brasileira, como, por exemplo, *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado, *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e mesmo *A revolução burguesa no Brasil*, de Florestan Fernandes. Ainda, compondo o rol de nossa hipótese, acreditamos que, sem ser o romance histórico um forte do escritor baiano, o autor vê nessa modalidade narrativa a forma mais adequada para figurar e problematizar personalidades e situações importantes de nossa história pátria. Evidentemente, não há registros em que Amado defina os romances supracitados como romances históricos — à exceção de *Tocaia Grande*. No entanto, salvo *Cacau*, todos os demais títulos do ciclo, em sua estrutura compositiva, apresentam notórias características do gênero literário em questão, atributos estes que oscilam entre o clássico (ao estilo scottiano) e o moderno (ao gosto do humanismo democrático). Em decorrência dessas duas hipóteses, defendemos uma terceira, na qual o romancista baiano pode ser deslocado do chão comum de uma crítica que, conforme Paulo Bezerra, “tem-se caracterizado, com raras exceções, pela falta de abrangência e profundidade, por um preconceito estético que frequentemente mascara o preconceito

ideológico e, principalmente, pelo despreparo teórico para compreender o real significado da obra” (DUARTE, 1995, p. 11). Pelo conjunto de obras ficcionais *in foco*, Jorge Amado propõe-se a tarefa de pensar o Brasil contemporâneo a ele — e parece realizá-la com certo êxito —, por isso acreditamos serem naturais o reconhecimento e a valorização do escritor e de sua criação, de maneira que não será exagero o situarmos para além do seu justo lugar na história literária brasileira, posicionando-o lado a lado com os clássicos dos estudos da formação socioeconômica nacional.

Enfim, objetivando demonstrar a coerência e validade de nossas hipóteses, optamos, metodologicamente, por partir sempre das sugestões suscitadas pelos romances, desde suas peculiaridades composicionais — como foco narrativo; configuração dos personagens e seus comportamentos em face das adversidades sociais, econômicas, políticas; construção e transformação dos ambientes; desfechos etc. — até os temas de interesse para a compreensão sócio-histórica e, também, as questões de ordem estética (aspectos dos textos épicos, dramáticos, trágicos etc.) e da própria literatura. Assim, à medida que os temas aparecem, procuramos organizá-los e discuti-los conforme a estrutura proposta no sumário, bem como fundamentá-los consoante a exigência de cada um (teoria e estudos literários; fortuna crítica; história do Brasil e história geral; estudos sociológicos).

Ademais, achamos por bem organizar o presente trabalho em cinco capítulos, de sorte que, no primeiro, intitulado **Mediações entre romance e história no ciclo do cacau**, dedicamo-nos a uma discussão-síntese dos romances analisados, ponderando a mediação forma (romance ou romance histórico) e conteúdo sócio-histórico, bem como discutindo conceitos-chave fundamentais ao trabalho, como são os aspectos teóricos em torno do romance histórico e da história com base nos clássicos do marxismo e da estética marxista. Também discorreremos sobre o ciclo do cacau, pensando desde a monocultura à ficcionalização sistêmica do fruto e, ainda, no rol dos conceitos-chave, tratamos da relação entre as formulações ficcionais de Amado e a dos clássicos do pensamento brasileiro.

Já no segundo capítulo, denominado **O cacau entre o coronel e os outros**, debruçamo-nos em minuciosa análise do primeiro romance do ciclo, sempre procurando tensionar o espaço/tempo em relação direta com produto (cacau)-produtores (fazendeiro/trabalhadores) e fazendeiro (e família)-trabalhadores. Organicamente, *Cacau* abre o ciclo, por isso optamos por um único tópico identificado por “*Cacau: preparando o ciclo*”.

No terceiro capítulo, nomeado **O homem, a terra e o progresso no ciclo do cacau**, examinamos de modo sistemático a saga composta dos romances *Terras do Sem Fim* e *São*

Jorge dos Ilhéus. Ponderando o ciclo, distinguimos duas fases, as quais dividimos em dois tópicos: 1) “*Terras do Sem Fim*: fase ‘heroica’ do ciclo” e 2) “*São Jorge dos Ilhéus*: fase ‘mesquinha’ do ciclo”. Assim como na análise do primeiro romance do cacau, buscamos tensionar espaço, fruto (cacau), personalidades (coronel, herdeiro, exportadores/financistas, trabalhadores os mais distintos) e, relacionados com esses, os fatores sociais, econômicos, políticos, culturais e, também, estéticos presentes nas páginas das narrativas em pauta. A partir das leituras, averiguamos e problematizamos a questão do progresso, que aparece forte nessas duas e na próxima narrativa.

Já no quarto capítulo, distinguido como **Os coronéis de Ilhéus: entre a glória pretérita e o progresso presente**, empenhamo-nos em estudar o romance *Gabriela* como síntese do ciclo. Dessa maneira, partindo do tópico “*Gabriela, cravo e canela*: síntese do ciclo, em sentido alargado”, pensamos uma série de desdobramentos que vão desde a problematização dos “costumes” (travestidos na forma romance e na postura dos personagens), passando pela tensão entre coronéis, exportador, herdeiros, trabalhadores e demais personalidades presentes no livro, até a questão do mandonismo modificado sob o comando do personagem Mundinho Falcão.

Por fim, no quinto e último capítulo — **A tocaia: entre o primitivo e o civilizado** —, dedicamo-nos a uma detida leitura da obra *Tocaia Grande*, encarando-a como encerramento do ciclo do cacau, ao mesmo tempo que aponta novas perspectivas, tomando o progresso não mais do ponto de vista político-econômico, como sinônimo de desenvolvimento local, mas sim como um problema civilizacional. Isto é, à medida que o Estado se forma e se afirma com suas instituições, esvaem-se a liberdade, os afetos, a vida social em sua autenticidade e plenitude. Enfim, nessa parte final da tese, procuramos ver e demonstrar como a derradeira narrativa incorpora, transforma e amplia o tema do progresso/da civilização nas terras do cacau por meio da figuração de personagens, situações e destinos típicos e mesmo realistas, no sentido mais elementar desses termos.

De mais a mais e à vista de todo o exposto, portanto, se o desejo dos românticos foi construir, via literatura, um ideal de nacional, consolidado depois pela pena de um Joaquim Maria Machado de Assis, então a geração modernista, em sua rebeldia juvenil, buscou compreender aquele imaginado, desconstruiu certos paradigmas formais — ao tempo que insere outros —, colocou novos padrões; em suma, os modernistas, em particular os escritores de 30, na condição de herdeiros dos românticos e dos naturalistas, bem como do realismo machadiano, firmaram-se como consciência nacional, no sentido de racionalizar ou trazer à

razão coletiva a realidade de camadas sociais e humanas subjugadas à margem da história pátria, conferindo-lhes vez e voz.

CAPÍTULO I

MEDIAÇÕES ENTRE ROMANCE E HISTÓRIA NO CICLO DO CACAU

Tornando-se histórico, o romance de Jorge Amado deixou de ser romance proletário para adquirir um significado mais extenso. A história tem essa faculdade de, remontando a corrente do tempo, alargar o nosso panorama, ampliando a nossa compreensão. Diante delas as reivindicações de classe, a espoliação não se colocam com sentido atual, porque ela é a própria trama, já tecida, de umas e de outras. É o seu lugar histórico, os antagonismos se cristalizando em estruturas e em sistemas de relações observáveis a distância.

Antonio Candido

1. “Eu vou contar uma história, uma história de espantar”: romance, romance histórico e história no ciclo do cacau

Em uma entrevista conferida a Alice Raillard, em 1985, e publicada pela editora Record, em 1990, Jorge Amado se assume como uma pessoa que conta histórias. Afirma ele: “eu próprio sou um contador de histórias, o autor é um contador de histórias: acho que os romancistas o são, mais do que qualquer outra coisa” (RAILLARD, 1990, p. 200). De certo modo, basta olhar para a vasta produção literária de Amado para se confirmar a declaração.

Quando Jorge Amado põe o escritor, o autor e o romancista — que são todos, por assim dizer, faces de uma mesma moeda — no rol de contadores de histórias, incide luz ao problema da memória, no sentido de manter vivos impressões/testemunhos de fatos e acontecimentos históricos, sejam eles factuais ou não, individuais e/ou coletivos, locais e/ou universais. Assim, o criador de *Jubiabá* sugere que essas experiências são sempre transmitidas à posteridade, ao passo que lumia também o papel que cumpre a literatura no universo de coisas que possibilitam ao literato e ao leitor sentirem, viverem, compreenderem e compartilharem as experiências e os sentimentos que motivam os homens a fazerem história, quer seja em suas escolhas e ações cotidianas, quer seja participando das grandes lutas, que cambiam o mundo natural e, sobretudo, a sociedade humana.

Visto desse ângulo, o contador de história — que pode ser, também, partícipe dela — torna-se peça fundamental em qualquer sociedade, haja vista a necessidade humana de tornar o passado cognoscível às gerações presentes e futuras. Assim, com um olhar discriminado, veremos que o contador de história exposto por Jorge Amado tem muito do narrador benjaminiano. Primeiro, porque para Walter Benjamin existem dois tipos de narradores: o viajante, que, ao andar dentro e fora das fronteiras de seu país, conhece muitas histórias, e o camponês, que, sem sair de sua nação, também conhece muitas histórias, principalmente a do seu povo. Ademais, o filósofo alemão assevera que a arte narrativa está para ser extinta. Nas palavras dele: “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201). Ainda, conforme o filósofo, “esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Isso quer dizer que, à medida que a sociedade muda, mudam-se também as formas de os sujeitos intercambiarem, inclusive na transmissão dos conhecimentos e das tradições: outrora narrados oralmente, hoje transmitidos pela escrita e/ou por meios outros.

Desse modo, pode-se dizer que, quando Jorge Amado enfatiza o romancista como contador de histórias por excelência, ele aponta justamente a necessidade dos homens de buscar no passado as explicações do ser-precisamente-assim dos seres e das coisas de seu tempo. Apenas para se ter uma ideia, os seus narradores (quer sejam em primeira ou terceira pessoa) colocam-se nessa condição de comunicadores e explicadores — ora mais sutis, ora mais abertos — de fatos quase sempre marcados historicamente, a fim de estabelecer as bases de seu realismo.

Para ficar no âmbito de nosso escopo, José Cordeiro (narrador-personagem de *Cacau*) é o pequeno burguês que se torna trabalhador nas roças de cacau e propõe narrar com honestidade a vida dos trabalhadores das roças cacaueiras. Em *Terras do Sem Fim*, apesar de a narração ser em terceira pessoa, o romance principia com um dito atribuído a um romancista popular que marcará toda a narrativa: “vou contar uma história, uma história de espantar”. Inclusive, é curiosa a ênfase dada aos contadores e aos cantadores de ABCs que vivem nas feiras, do mesmo modo que é interessante a apresentação do narrador (o menino que presenciou o “juízo” do coronel Horácio) apenas ao fim do romance. Já em *São Jorge dos Ilhéus*, a voz narrativa (em terceira pessoa) mostra-se mais comprometida em contar a história ambicionando narrar as coisas como elas são (ao menos aos olhos do romancista), fato que o próprio autor se vê obrigado a justificar em nota inicial no romance. De qualquer maneira, o sentido de querer explicar o complexo mecanismo e a transformação da sociedade se mostra bastante plausível na postura do narrador. Em *Gabriela, cravo e canela*, a narração corre mais livre, pois, apesar de o título e a heroína ocuparem o primeiro plano, a narrativa é em terceira pessoa. O fluxo narrativo corre tão natural, que, além de a história de Gabriela se confundir com a do desenvolvimento da cidade de Ilhéus, observa-se uma maior participação popular tanto no contar, quanto no experienciar das histórias que compõem o painel cultural, social, econômico e político sul baiano; e tal êxito narrativo conecta-se com uma inflexão político-literária do autor, como discutiremos adiante. No entanto, quando observamos *Tocaia Grande*, vemos que o seu narrador (também em terceira pessoa) compartilha da mesma complexidade do romance, uma vez que quem narra se propõe contar o começo do desenvolvimento, o auge e a apogeu de uma comunidade formada nas terras do cacau, no sul da Bahia. A complexidade da narração está, entre outros aspectos, no fato de haver um olhar de fora e soberano de uma história repleta de dificuldades e contradições, como é a de Tocaia Grande, renomeada em seu auge como Irisópolis. Do mesmo modo, é problemática a abordagem adotada pela voz narrativa, cujo intuito no

romance é “descobrir e revelar a face obscura, aquela que foi varrida dos compêndios de História por infame e degradante” (TG, p. 9). Quer dizer, do ponto de vista da narração, uma parte da história não é contada, e o compromisso de contar o narrador toma para si. Mais do que contar, as ações contidas nos dois primeiros verbos indicam o evidente desejo do narrador de dar consciência, trazer à tona o contraditório da história, de modo a, no movimento de idas e vindas, de altos e baixos da narração e de seus personagens, “revelar” uma face obscurecida da história a fim de interpretá-la conforme as leis próprias desta. Isto é, elucidar a história na tensão entre os grupos ou as classes antagônicas (dominante/explorado) que buscam por suas afirmações individuais ou de classe.

Em suma, dizendo de outra maneira, é sintomático observar que, entre os romances do cacau, duas dessas produções propõem-se a traçar um quadro completo da ascensão, do auge e da decadência apologética dos homens e da cultura cacaueteira: a saga *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* — proposta, inclusive, explicitada pelo próprio autor, em nota introdutória do segundo romance — e *Gabriela, cravo e canela*. Desse modo, lidar com esses narradores, contadores de histórias, que em larga medida se confundem com seu criador, é pensar os seus ser-precisamente-assim em constante mutação-conservação. É, também, conjecturar acerca dos problemas e das situações que eles suscitam, isto é, das complicações entre forma estética e conteúdo sócio-histórico, da dificuldade que é a discussão sobre os gêneros literários romance e romance histórico, bem como a história.

É, pois, sobre esse assunto que nos debruçaremos sumariamente doravante.

1.1 Aspectos teóricos do romance e do romance histórico

No romance *Cacau*, entre outras questões provocativas que traz — como veremos adiante, no capítulo intitulado “A greve” —, o narrador-personagem, ao confessar que leu alguns romances antes de escrever seu livro, avalia que sua obra não parece nada com os títulos lidos. Porém, decidido, afirma que “vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. [...] Talvez nem romance tenha saído” (CA, p. 271). Dessas considerações primárias acerca do gênero romance do texto amadiano, fica a indagação do que seja o romance. Assumindo o ponto de vista do narrador-personagem, será um texto corrido — linear ou não linear, com princípio, meio e fim — que conta a vida de camponeses? Ou será também isso e mais outras coisas?

O próprio Jorge Amado dirá, na mencionada entrevista, a Alice Raillard que:

O romance é uma história contada. E, quanto mais bem contada, melhor será o romance, seja qual for a história. [...] o romance é uma história que se conta. A história de um indivíduo, uma classe, uma casta, um lugar, um grupo de pessoas, um casal, um louco, um filósofo, um guardador de porcos, não importa, mas é uma história, de algo ou de alguém, de fatos, individuais ou coletivos, é uma história que se conta a partir do que se sabe sobre o ser humano. (RAILLARD, 1990, p. 200).

Se, por um lado, essa percepção de Amado parece simplista, pedagógica e, pelo que tudo indica, acompanha o escritor desde o início de sua carreira, por outro lado, sendo o baiano autor de mais de vinte títulos de romances, tal simplismo não é corrente em suas obras. Muito pelo contrário: à primeira vista, as narrativas amadianas podem até parecer simples, entretanto, uma vez abertas e lidas, mostram-se complexas, na medida em que recriam mundos e seres em constante formação e transformação.

Ademais, o grapiúna tem *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, como o pioneiro e insuperável no gênero, o que não só revela uma predileção a essa forma literária e ao autor espanhol, mas também evidencia a sintonia de Jorge Amado com a tradição romanesca.

No que se refere a uma aproximação estético-conceitual do gênero romanesco, o filósofo húngaro György Lukács, no livro *A teoria do romance*, dirá de modo mais elaborado que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intensão a totalidade” (LUKÁCS, 2007, p. 55). Posto nesses termos, o conceito de romance torna-se muito mais complexo do que pressupunham Amado e seu narrador-personagem de 1933. Assim sendo, ao aproximar a forma romance com a epopeia, o filósofo húngaro recupera uma consideração feita pelo alemão G. W. F. Hegel em seu famoso *Curso de Estética*. Neste, Hegel define romance como “a moderna epopeia burguesa” (2004, p. 137).

Avançando, em ensaio da década de 1930, “O romance como epopeia burguesa”, o mesmo G. Lukács explora a temática de maneira a analisar e fixar certos pressupostos que melhor definem o gênero literário *in foco*. Acerca do termo “epopeia burguesa”, diz o estudioso que “o romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa”, pois, ainda segundo o crítico, “é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado” (LUKÁCS, 2009, p. 193). Assim, ao valer-se das

considerações de Hegel, Lukács enxerga ali uma questão fundamental, qual seja, as vertentes estéticas e históricas convergentes na forma romance, de maneira que esta corresponde a alguma coisa nova, original, que, mesmo possuindo características de formas anteriores (a épica), reflete, em essência, os valores e modos de ser burgueses. Destarte, o autor de *Narrar ou descrever?* pondera que:

O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade. Com isso, em primeiro lugar, é determinado o lugar do romance no sistema dos gêneros artísticos; ele deixa de ser um gênero “inferior”, que a teoria evita com soberba, sendo plenamente reconhecido seu caráter típico e dominante na literatura moderna. (LUKÁCS, 2009, p. 195).

De mais a mais, no mesmo ensaio, o húngaro tratará de algumas questões internas à forma romanesca, tais como a figuração do herói, a construção compositiva dos tipos e as situações estéticas, bem como verá na ação dos personagens o modo mais adequado de figuração. Conforme Lukács, “o conhecimento criador das contradições antagônicas como forças motrizes da sociedade capitalista (radicadas, em sua forma geral, no antagonismo de classe entre proprietários e não-proprietários) é apenas o pressuposto da forma romanesca” (LUKÁCS, 2009, p. 205). Portanto, observa o filósofo, a “posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível” (LUKÁCS, 2009, p. 205). De modo conclusivo, o estudioso arremata:

Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (ou seja, não apenas a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento dessa consciência, em sua conexão dialética com esta última), o único caminho adequado é a figuração da *ação*. E isso porque somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. (LUKÁCS, 2009, p. 205, grifo do autor).

É assim, pois, que a percepção de romance do romancista baiano não necessariamente destoa da do filósofo húngaro. No entanto, é visível que ela também parece nem ao menos arranhar a casca do problema. Se, à primeira vista e no campo conceitual, percebe-se um simplismo quanto ao ser do gênero romanesco em Jorge Amado, ao adentrar em seus romances, veremos que o que está lá não é tão simples, conforme sinalizamos. Muito pelo

contrário. Inclusive, ora mais, ora menos, o problema está bastante afinado com a teoria crítica do romance de Lukács, entre outros estudiosos, sobretudo no que se refere à centralização da ação e ao esforço em fixar tipos e situações que deem a ver o ser-precisamente-assim do ser e da sociedade.

Ainda sobre o romance, é valiosa e arguta a reflexão que Antonio Candido tece sobre esse gênero. Conforme Candido, “o romance, com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX” (CANDIDO, 2017, p. 429). E o crítico segue:

O seu triunfo [do romance] no Romantismo não é fortuito. Complexo e amplo, anti-clássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. [...] O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira [poesia], nem a realidade constatada da segunda [ciência], mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que situa além do cotidiano — em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. (CANDIDO, 2017, p. 429, grifo do autor).

Para além das palavras — quase poéticas — de Candido, a concepção de romance posta aqui contradiz, em parte, a percepção do narrador de *Cacau*, ao mesmo tempo que parte do entendimento de Amado sobre o assunto e supera sua compreensão.

Quando Candido expõe que o romance elabora uma realidade “por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que situa além do cotidiano — em concorrência com a vida” (CANDIDO, 2017, p. 429), ele reivindica um tipo de literatura que perpassa os limites do imediatismo da vida cotidiana, uma literatura cuja “verdade” esteja na verossimilhança, e não necessariamente em figurar tal qual o modelo externo. Dito de outra maneira, para Candido o romance construído nesses termos é “mais durável”, porque é desfeticizador — para usarmos uma expressão lukacsiana —, não tem uma finalidade imediata, põe-se como mediador, como consciência (ou autoconsciência) da humanidade e conecta o ser com o mundo que o circunda, e nisto está visto que há proximidade com as formulações de Lukács.

Em suma, na acepção que os dois críticos mais o romancista baiano têm direcionado, o romance é como alguma coisa conectada à vida que ambiciona captar a sua totalidade por meio da narração do fazer/sentir dos homens em interação com outros homens, com a natureza e/ou consigo mesmos; é, também, algo que captura tendências, movimentos, destinos e/ou contradições essenciais de sua sociedade e de seu tempo histórico. Encarar o romance dessa maneira é perceber que forma estética e conteúdo sócio-histórico não se dissociam nunca e que um ressignifica o outro no tecido e passar do tempo.

Isto posto, vemos que a forma romance está umbilicalmente ligada à história, como aventaram Lukács e Candido um pouco mais acima. E, pensando nessa ligação, vê-se que não é fortuito que mais ou menos no encaixe do romance esteja o romance histórico. Efetivamente, as duas formas narrativas diferem parcialmente entre si, dadas certas peculiaridades que são próprias de cada uma. Enquanto a primeira busca “*elaborar conscientemente uma realidade humana*”, tomando como princípio a verossimilhança, como bem disse Candido, a segunda expressão (o romance histórico) almeja, na clássica definição cunhada por G. Lukács, “o despertar ficcional dos homens” que protagonizaram grandes acontecimentos históricos. Quer dizer, “trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Destarte, embora a diferença seja sutil, pode-se dizer que, a princípio, uma lida de modo laboral com percepções extraídas da cotidianidade mundana e reformuladas criativamente pelo romancista, isto é, a realidade histórica é para o escritor o referencial donde ele extrai a matéria-prima para sua criação e, sem necessariamente estar amarrado à verdade dos fatos, está amparado na imprescindibilidade da verossimilhança. Já a outra tem como parâmetro um “grande acontecimento”, que poderíamos identificar por marco histórico, bem como por aqueles que protagonizaram tal baliza, de maneira que a dita forma narrativa pressupõe uma relativa “verdade”, que pode ser encontrada em momentos de rupturas ou transições de uma determinada forma social à outra. Assim, o romance histórico clássico e, até certo ponto, o moderno visam não absolutamente registrar discursiva e cronologicamente a história, mas figurar de modo vivo, como disse Lukács, a lida, a vida, as paixões, os destinos dos homens em relação/interação com seu mundo e com seu tempo. Por consequência disso, o romance histórico e, também, o drama histórico — por meios distintos, é claro — buscam captar e/ou problematizar o movimento essencial da história, tida até certo tempo (antes das grandes revoluções europeias do século XVIII) como natural e legítima a figuras

socioeconomicamente prestigiadas — como imperadores e monarcas, por exemplo. No entanto, após a experiência das grandes revoluções ou no curso destas, sobretudo a napoleônica, o entendimento de história sofre significativas mudanças, de modo que de algo natural passa a resultado da ação, reação e interação humana; de algo individualizado passa a feito coletivo (experiência das massas/do povo); de algo estático passa a ser alguma coisa em processo, em *devir*, aberta às possibilidades, de forma que a ação humana é a força motora do curso.

Evidentemente, essa percepção de história é desenvolvida pelo filósofo alemão Hegel, principalmente quando vê a humanidade como um grande progresso histórico. Esse modo de entender a história é retomado e superado por dois contemporâneos e conterrâneos do filósofo: Ludwig Feuerbach e Karl Marx. Este, partindo da dialética hegeliana e do materialismo feuerbachiano, chega ao materialismo histórico e dialético, que, mais do que uma concepção, é um método de análise da realidade sócio-histórica, como já veremos.

Ademais, somando-se às reflexões de Lukács sobre o romance histórico, o crítico e professor da Universidade Duke (Carolina do Norte), Fredric Jameson, diz que, em sua opinião, eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, sempre devem estar no centro de um romance histórico para que se qualifique como tal (JAMESON, 2007, p. 188). Apesar do que possa parecer à primeira vista, a opinião de Jameson não é dogmática, na acepção de que assim tem que ser. Para o professor e também para Lukács, o fundamental para um romance histórico, em se pensando a sua composição, é o situar e/ou o recriar de um evento “primordial ou axial” de modo que ele se torne histórico no sentido genérico. Quer dizer:

esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual. (JAMESON, 2007, p. 191).

Dessa feita, o ponto de vista do professor de Duke lança luz ao antigo problema do coletivo e do individual, fazendo eco às formulações lukacsianas que tratam, além do exposto, da questão do público e do privado. Em conclusão, para Jameson, “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192). Colocado nestes termos, o gênero

romanesco *in foco* deveria, na opinião do crítico, fixar-se num tempo existencial. Ao que sugere, mesmo se centrado na esfera da individualidade e no destino dos caracteres figurados, essa forma de pensar de Jameson suprime algo fundamental ao gênero literário na perspectiva lukacsiana, que é a história como processo, aberta, como experiência das massas. A linha de raciocínio do crítico parece estar afinada com os estudos pós-modernos — inclusive dos quais ele é uma das principais referências —, visto que, entre as suas mais distintas correntes de estudos, há algumas que entendem a história como campo do discurso, da narração cronológica de fatos, ou como lugar de afirmação cultural. Alguns dos pensadores que caminham por essa trilha são: Roland Barthes, Hayden White, Paul Ricoeur, bem como os grupos denominados *new historicism*, norte-americano, e a *Escola dos Annales*, francesa.²

Com efeito, esse deslocamento de percepção da história não é fortuito. Ele pode ser percebido tanto nas formulações dos pensadores (historiadores e filósofos) clássicos, quanto nos estudos modernos. Para não irmos muito longe, *O romance histórico*, de G. Lukács, parece fazer essa arremetida. Ao organizar o livro, o filósofo húngaro busca um entendimento de história e o encontra em Hegel e também em Marx, isto é, nos filósofos e, paulatinamente, pondera como tais percepções se manifestam na literatura como um todo e no romance histórico em particular. Com isso, coloca em pauta um ideal de história que, em última instância, diz respeito à materialidade da vida humana e ao destino da humanidade. Todavia, no curso de sua sistematização, Lukács, a partir da forma literária em análise e dos seus autores, compreende e demonstra como tal entendimento da história, num longo e complexo trajeto histórico-analítico, vai se alterando até se tornar uma forma discursiva, por assim dizer.

Assim posto, fica parecendo que Lukács seja saudosista. Longe disso. Concorrendo com o problema formal do romance histórico e do drama histórico, ele está problematizando uma concepção de história que foi sendo esvaziada desde a pós-revolução de 1848, de maneira que as consequências disso foram perceptíveis e vividas pelas gerações posteriores. Quer dizer, na impossibilidade de vivência das potencialidades humanas, fruto das conquistas do progresso humano alcançado até 1848, a geração romântica vê no passado um refúgio, enquanto os modernistas do período do humanismo democrático compreendem a história como um campo de disputa, ligado não necessariamente às experiências práticas e ativas da luta das forças históricas antagônicas (no caso, burguesia e proletariado), mas às disputas de narrativas históricas, às vezes se valendo da biografia, para afirmar o caráter e o espírito

² O estudioso Antônio Roberto Esteves, no livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010), faz uma síntese bastante instrutiva sobre autores, correntes e obras que discutem a história na perspectiva pós-moderna.

popular na história como forma de resistência às investidas imperialistas da sociedade moderna, traduzidas nos movimentos totalitários do fascismo italiano, do nazismo alemão, entre outros -ismos Europa e mundo afora.

Num instigante estudo sobre o tema, o professor Hermenegildo Bastos observa que:

Parte da dificuldade que se apresenta quando se pensa a relação literatura/história vem de não se considerar a mediação política que a constrói. *O romance histórico* de Lukács (2011) foi uma obra em que essa mediação foi contemplada. Aí se coordenam uma nova **forma** (romance histórico) e um novo tipo de **consciência** histórica. Diz Jameson (2011, p. 101) que esses elementos de articulação são mediadores. A atenção à forma e à articulação histórica cria uma série de mediações “[...] que devem necessariamente abordar história, política, mudanças sociais e, por fim, a própria economia”. (BASTOS, 2012, p. 157, destaques do autor).

Por sua vez, o professor Hermenegildo Bastos pondera, noutro texto, lido na III ENPOLE³, que “O romance histórico é duplamente histórico porque tomando a história como objeto, está ele mesmo submetido à história. A história do romance histórico é a história das reações, muitas vezes regressivas, à Revolução Francesa” (BASTOS, 2010, p. 3).

Portanto, pensar o romance histórico na perspectiva lukacsiana é refletir sobre a forma literária e, sobretudo, tomá-la na dimensão posta por Marx e Engels, da história como ciência unitária (MARX; ENGELS, 2007), no sentido de que as demais ciências e modos de expressão dos homens em sociedade tendem, inevitavelmente, a passar pelo crivo da história ou, melhor dizendo, da materialidade histórica resultante da ação, reação e interação do homem em circunstâncias determinadas e determinantes para a existência deste, individual e coletivamente. Nas palavras dos filósofos: “as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias” (MARX; ENGELS, 2007, p. 43).

Ademais, retornando ao nosso assunto, o romance histórico, tanto por sua forma quanto por seu conteúdo, é um gênero que, desde sua origem — início do século XIX, quando o escocês Walter Scott publicava *Waverley* (1814)⁴ —, pelo que tudo indica, era bastante popular e sempre despertou interesses (seja no campo da produção, seja no do consumo), bem como continuamente se reinventava, principalmente porque, conforme Fredric Jameson:

³ Trata-se do III Encontro de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

⁴ György Lukács, *O romance histórico*, capítulo 1: “A forma clássica do romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

podemos estar certos de que, por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o do fim da história, nem o do fim da política e nem mesmo o do fim da arte, e de que no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos. (JAMESON, 2007, p. 202-203).

Em conclusão, partimos de uma questão levantada e respondida pelo próprio Lukács em importante ensaio de 1938, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em que ele pergunta sobre o novo e o essencial na literatura burguesa: “O que é este algo novo e essencial?”. Em seguida, responde “É o homem” e pondera, com base em Marx: “Ser radical [...] significa tomar as coisas pela raiz. Ora, para o homem, a raiz é o próprio homem” (LUKÁCS, 2010, p. 80). Ao continuar a argumentação, o húngaro assegura que:

O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 80).

Dito isto, o crítico arremata: “Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela [a literatura] pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas” (LUKÁCS, 2010, p. 80).

Sob o guarda-chuva da história e da literatura na acepção posta até aqui, vemos que as formas romance e romance histórico são importantes conformações para se “descobrir e investigar a realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 80) histórica, que tem nas ações, reações, interações e paixões humanas o seu motor. Assim, considerando, a princípio, a formação do gênero romanesco, principalmente a constituição do romance histórico no Brasil, é que discutiremos as cinco narrativas amadianas que tematizam a cultura do cacau como interpretação ficcional da nossa formação sócio-histórica nacional.

1.2 Apontamentos da formação do romance histórico no Brasil: Jorge Amado e predecessores

Se, na percepção de Antonio Candido, a literatura brasileira, em seus momentos decisivos, passa a constituir-se como tal a partir do movimento árcade, tendo na forma da poesia épica o modo adequado e conveniente para colocar questões locais, então será para o crítico o movimento romântico que cumprirá um papel fundamental na configuração de nossa literatura. Ademais, para Candido, só teremos uma literatura para chamar efetivamente de nossa sob a pena de um Machado de Assis, a partir da segunda metade do século XIX.

Com efeito, para além dessas noções abreviadas da constituição do nosso sistema literário, Candido dirá, na “Introdução” de seus estudos, que para ele a nossa formação literária compõe-se de “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2017, p. 25). E explica: “esses denominadores são, além de características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2017, p. 25).

Assim sendo, mesmo que Antonio Candido não esteja tratando especificamente de um gênero literário, mas da literatura brasileira em si como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2017, p. 25), o crítico, no interior desse sistema, vê e distingue o romance histórico. Diz o professor uspiano que:

[...] considerou-se o primeiro romance histórico brasileiro *Um roubo na Pavuna*, de Azambuja Suzano (1843); anos depois Teixeira e Souza publicou *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes* (1848); mas o gênero só brilhou realmente no Brasil romântico nas mãos de Alencar, em *O Guarani* e *As minas de prata*, misturando-se ao indianismo. (CANDIDO, 2017, p. 441).

Visto nessa perspectiva, o romance histórico brasileiro não é um gênero isolado e sem importância em nossa literatura, muito pelo contrário. Apesar de cultivar seus modelos na forma literária dos clássicos europeus, como Walter Scott, por exemplo, a forma romanesca em questão, assim como as narrativas de ficção que floresceram entre nós no correr do século oitocentista, discute e visa construir um ideal de nação, por isso o destaque na cor local. Não é à toa que Candido enfatiza os romances *O Guarani* e *As minas de prata*, do cearense José de Alencar, como auge do gênero na primeira investida em nossas letras dedicadas à ficção, sobretudo, conectando as narrativas ou aos nossos heróis, ou ao elemento indianista.

Destarte, pensar o gênero romance histórico em nossa tradição literária é ponderar sobre a formação do Brasil como nação: a princípio experiencia uma fase heroica, respaldada em narrações de aventuras e conquistas, mas, após a consolidação literária, assume, por assim dizer, outras perspectivas, tendo em vista as significativas mudanças sócio-históricas pelas quais passam o mundo, a América Latina e o Brasil, em particular.

De mais a mais, em interessante estudo intitulado *O romance histórico na literatura brasileira*, o jurista e ensaísta paulistano José Antônio Pereira Ribeiro, no intento de traçar uma linha genealógica do gênero em nossas letras, dirá que:

O romantismo brasileiro tem, pois, suas peculiaridades da qual o indianismo é *sui generis*, e o mesmo sentimento nacionalista que empurrou os escritores e poetas para o indianismo os impulsionou também a escrever “romances históricos”, onde os nossos quadros da história pátria e os nossos heróis fossem decantados e exaltados. (RIBEIRO, 1976, p. 17, destaque do autor).

Se considerarmos tal premissa, veremos que essa fase heroica do romance histórico brasileiro está umbilicalmente ligada à tendência da cor local e dela se nutre, buscando descobrir e incorporar os elementos que nos unem como nação. Dessa maneira, ao tratar do aparecimento da ficção entre nós, em capítulo de mesmo nome em *Formação da Literatura Brasileira*, no subtítulo “Um instrumento de descoberta e interpretação”, que discute a forma romance, Candido dirá que:

Esta noção de que os acontecimentos e as paixões “se encadeiam” é a própria lei do romance e a razão profunda da verossimilhança. Verossimilhança da história e da sociologia para os escritores do século XIX, até que os do século XX a fossem procurar em certos inverossímeis da psicologia moderna. Por isso, sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a *norma* desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos, personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes — foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os vários aspectos segundo uma diretriz. (CANDIDO, 2017, p. 431, grifo do autor).

Dessas considerações tecidas pelo mestre, interessa-nos, por ora, a assertiva sobre o romance histórico, pois, como colocado, a forma literária em questão põe-se como *locus* temporal — histórico — donde se levantam espaços, caracteres e padrões socioculturais

dispersos na imensa geografia nacional, buscando-se incorporá-los numa estrutura narrativa. Desse modo, veem-se na totalidade intensiva do texto histórico-ficcional os movimentos e as tendências observadas e apropriadas da materialidade histórica nacional. Daí Candido qualificar *O Guarani* e *As minas de prata*, de Alencar, como exemplos acabados de romances históricos em nossa literatura no momento de sua configuração sistêmica com os românticos.

Além das citadas obras de José de Alencar e dos autores supracitados, o professor Alcmeno Bastos chama a atenção para o fato de que o romance histórico foi um gênero bastante praticado no Brasil. No entanto, pondera ele que:

Não tanto quanto seria de esperar-se, levando-se em conta ter sido o romance histórico uma das tendências do período e haver coincido com o próprio surgimento da ficção em prosa no Brasil, na primeira metade do século XIX. Na verdade, a corrente leva nítida desvantagem quando confrontada com outras, tais como o romance urbano, ou o romance regionalista, ou o romance indianista, tanto em termos quantitativos quanto, sobretudo, em termos qualitativos. (BASTOS, 2019, p. 1).

Se é possível o entendimento de que houve coincidência quanto ao surgimento da prosa de ficção e do romance histórico em nossa literatura, o mesmo não se pode afirmar categoricamente quanto à segunda consideração feita por Bastos. Pode-se até dizer que o gênero é pouco estudado entre nós, como disse em diversas ocasiões o próprio Antonio Candido, porém comparar, em termos de juízo de valor, com outras vertentes da literatura brasileira não contribui e não faz avançar o debate. E mais, se entendermos que o romance histórico brasileiro coincide e convive com o romance regionalista romântico nas penas de Alencar, de Bernardo Guimarães ou Franklin Távora, com o propósito de levantar, evidenciar e incorporar a geografia e a cultura nacional, então pode-se avaliar e questionar os elementos estéticos e históricos tratados, sem, contudo, reduzir os atributos e as importâncias que possuiu e possui o gênero.

Além do mais, à parte os já citados romancistas históricos, destacam-se também:

João Manuel Pereira da Silva – *O aniversário de Dom Miguel em 1828* (romance histórico) – 1839, e *Jerônimo Corte Real* (1865); *Joaquim Manuel de Macedo* – *As mulheres de mantilha* (1870); *Júlio Ribeiro* – *Padre Belchior de Pontes* (1876-1877); *Bernardo Guimarães* – *Maurício ou Os paulistas em São João Del Rei* (1877) e *O Bandido do Rio das Mortes* (publicação póstuma em 1905); e *Franklin Távora* – *Os índios do Jaguaribe: história do século XVII* (1862), *Um casamento no arrabalde* (1869), *O Cabeleira* (1876), *O matuto (Crônica pernambucana)* – 1878, *Lourenço (Crônica pernambucana)* – 1881. (BASTOS, 2019, p. 1, destaque do autor).

No que se refere ao primeiro nome, Bastos adverte que não se pode dizer que seus textos são romances históricos brasileiros, pois a ação passa-se em Portugal. Quanto aos demais títulos, reservadas as particularidades estéticas e temáticas de cada um, ou são romances históricos ou se aproximam substancialmente do gênero no Brasil.

De todo modo, em interessante estudo sobre a “ficção histórica” em solo pátrio, o professor Pedro Brum Santos afiança que:

Nascida romântica, nossa ficção histórica logo firmou um consórcio com os temas de extração indianista e rural, colando-se, assim, aos tópicos da nacionalidade. Bastante difundida no século XIX, entrou em refluxo com o final do romantismo deixando, porém, a senda de uma consciência histórica que as gerações seguintes buscaram reascender sob a inspiração do regionalismo. (SANTOS, 2011, p. 284).

Entre outras questões, as considerações traçadas pelo estudioso parecem-nos significativas na medida em que direcionam e/ou aproximam os feitos das primeiras experiências do romance histórico no Brasil, do seu desenvolvimento ligado ao movimento indianista, sobretudo aquele de ênfase regionalista, levado a cabo pelos românticos e destes às formulações construídas pela geração de 1930. Quer dizer, estamos falando de uma tradição, de uma geração de romancistas que encontraram na forma romance histórico um campo fecundo e favorável para pensar e interpretar o país a partir de determinadas expressões socioculturais, de certas personalidades históricas (medianas ou de relevo), bem como de eventos históricos decisivos na formação da nação. Em suma, a tradição de ficcionistas históricos brasileiros cumpriu, desse modo, o papel daquilo que poderia se chamar de “consciência histórica” no seio do nosso sistema literário.

Ainda, em se pensando o legado dos ficcionistas românticos que, no trato das questões regionais, despontam como essa “consciência histórica”, o supracitado professor Brum Santos observa que:

Franklin Távora e Bernardo Guimarães, que a partir de [18]60 produzem vários romances que combinam recorte regional e conteúdo histórico, inauguram a combinação que, nos limites do processo romântico, amplia e expande o interesse pelo “passado lendário”. Com eles, o legado historicista do primeiro romantismo deslocava-se para as margens. Objetivamente, uma renovada “consciência histórica” expressa pelo interesse nas “tradições rurais” ampliava a instituição literária, num último desdobramento do projeto romântico, fazendo-a florescer em regiões afastadas do centro cultural dominante. (SANTOS, 2011, p. 289).

É assim, pois, que o romance histórico brasileiro, mais que uma questão de cultivo do gosto e zelo pelos costumes palacianos e/ou urbanos, passa a tratar de uma realidade em que a vida prática, cultural do homem rural angaria importâncias e sentidos distintos — no caso, de consciência e incorporação à história nacional. Tal realidade, num primeiro momento, havia sido vista como exótica e/ou jocosa nas penas de um Afonso Arinos, um Coelho Neto e um Monteiro Lobato, entre outros.

Além disso, ainda conforme Brum Santos, “quando a expansão regionalista se afirma, a orientação romântica está saindo de cena. Isso significa que a inspiração de caráter histórico vai cedendo lugar a um maior cuidado de fundo sociológico” (SANTOS, 2011, p. 290). No entanto, o estudioso atesta que:

Na década final dos oitocentos, as expressões nativas e populares, o simbolismo, as imagens e tipos regionais já interessam menos como mito ou história e mais pela inerente carga de conflitos sociais ou morais que possam significar. O rol de assuntos vai se redefinindo em torno de fenômenos climáticos, ciclos econômicos, rusticidade e solidão dos tipos humanos das campanhas ou dos sertões. A estatura do protagonista, embora ainda lembre a extração heroica, própria do romantismo, em tudo o mais se move por uma lógica naturalista. (SANTOS, 2011, p. 290).

Como se vê, a mudança nos rumos da vida brasileira altera o percurso e o fim de determinadas formas literárias vigentes até então. Isto porque o Brasil sofreu influência do mundo além-fronteira e “influenciou”, ao seu modo, tal mundo, que viveu, na virada do século XIX para o XX, um intenso processo de modernização. Quer dizer, os centros do desenvolvimento capitalista buscaram dominar e explorar comercialmente as periferias (quase sempre países que sofreram processos de colonização), de modo a beneficiarem-se dos seus recursos naturais e de mão de obra barata, conforme a particularidade de cada nação periférica. No entanto, tal empreita não se dá de forma tranquila, sempre há reações. Assim, para ficarmos com um exemplo citado pelo professor Pedro Bum Santos, a obra *Sertões*, de Euclides da Cunha, irrompe como uma importante realização tanto no que se refere à descoberta e interpretação regional, quanto no que tange à realização do gênero romance histórico, aproximando com certa justeza história e ficção, arcaico e moderno (em nossa geografia e nossos costumes), heroico e mesquinho, de maneira que a narrativa em questão é significativa, sobretudo do ponto de vista da “consciência histórica”.

Com efeito, o professor Antônio Roberto Esteves entende que “poucos dos grandes escritores regionalistas” do “segundo momento do modernismo brasileiro escreveram romances históricos”. Não obstante, adverte que, “quando utilizaram esse gênero, essas não foram suas obras principais” (ESTEVES, 2010, p. 58). O pesquisador cita José Lins do Rego, com o romance *Pedra Bonita* (1938); Jorge Amado, com as narrativas do cacau, *Terras do Sem Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Tocaia Grande* (1984) — títulos que para ele parecem não necessariamente destoar da forma romance histórico, apesar de a crítica não incluí-los no rol do gênero nos termos postulados por Lukács, com exceção do último; e, sem hesitar, vê a trilogia *O tempo e o vento* (1949-1961), do escritor gaúcho Érico Veríssimo, como obra-prima da ficção histórica, com os traços do regionalismo.

É dessa maneira que, recuperando dos seus predecessores a ficção regionalista como elemento de consciência histórica e conferindo a essa manifestação ficcional *in foco* os tons e as complexidades de seu tempo, a geração de ficcionistas de 1930, especificamente o escritor baiano Jorge Amado, encontrará no romance histórico a forma mais conveniente para interpretar o Brasil contemporâneo a ela. E nisso, faz sentido o pressuposto lukacsiano de tornar o passado experienciável, quer dizer, ter o “passado como *pré-história* do presente” (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo do autor). Nas palavras do filósofo húngaro:

na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste [...] na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos. (LUKÁCS, 2011, p. 73).

Assim, a geração modernista brasileira de 30 recupera seus predecessores regionalistas e amplia as expectativas formais e temáticas do romance, procurando não só criar um ideal de herói épico, por vezes idealizado pelos românticos oitocentistas, mas dar um mergulho profundo na história pátria e trazer de lá artefatos que permitem indagações ou compreensões mais próximas da verdade histórica. Com isso, eles estão a interpretar a formação nacional a partir de sua materialidade histórica, criando uma síntese dos fatores sociais, econômicos, políticos e culturais que melhor evidenciem o processo pelo qual nos tornamos o que somos.

Além disso, no que se refere a Jorge Amado, sendo este um dos nomes de relevo do movimento ficcionista de 1930, ele não é reconhecido por ser propriamente escritor de romances históricos. No entanto, são inegáveis certos elementos do gênero literário em algumas narrativas dele, sobretudo nas obras do ciclo do cacau. Entre outros aspectos, os títulos que versam sobre a região cacaueira do eixo Ilhéus-Itabuna dão um salto no passado e

nos moldes clássicos figuram a luta épica pela conquista e posse da terra. Mais, do salto ao pretérito, as obras literárias que tematizam o cacau retornam caminhando pelas veredas da história até o presente “mesquinho”, em que faltam aos homens a bravura, a lealdade e as paixões que reinavam outrora.

Os romances amadianos do cacau, como veremos adiante, apresentam-se como potenciais romances históricos, na medida em que, além dos marcos e da consciência histórica, trazem a figura dos coronéis e seus herdeiros (com toda a carga de complexidade material e psicológica) como personalidades, a partir das quais é possível ver e entender o complexo e contraditório movimento de formação de nossa nação até o momento de escrita do autor.

Outra coisa ainda sobre Amado, é que, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ele distingue dois ramos da ficção romanesca brasileira: um crescendo com José de Alencar e o outro se desenvolvendo com Machado de Assis. Conforme o escritor grapiúna, o primeiro vai na “direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo”, já o segundo marcha para o “romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro” (AMADO, 1962, p. 11). Contudo, em tom de provocação — se se pensa numa distinção rígida entre os dois mestres —, Jorge Amado faz questão de explicar tal distinção, afirmando que “a soma dessas duas vertentes, da soma de seus valores, [é] que se forma o complexo do romance brasileiro. Sem Alencar não teríamos romance brasileiro. Não o teríamos sem Machado de Assis”. E conclui: “Não somos apenas um lado de nosso corpo, não somos apenas a mão direita ou a mão esquerda” (AMADO, 1962, p. 12). Com isso, mais que um incitamento, o escritor baiano faz uma observação direta a fim de afirmar a sua linhagem literária, de maneira que o próprio assume que:

Quanto a mim sou um rebento baiano da família de Alencar. Nasci para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso, os escritores surgidos no ano trinta, quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares. Refletiram-se no romance de trinta as duas vertentes a que venho de aludir. Mas houve uma constante, nos alencarianos e nos machadianos: a preocupação pelo Brasil, seu destino, seu futuro. (AMADO, 1962, p. 12).

Desse modo, portanto, é possível perceber que a afeição de Jorge Amado pela narrativa de matiz popular e social, bem como o estilo de escrita mais livre e objetiva (no

sentido do apego à materialidade) não são fortuitos. Assim como também não pode ser ocasional uma temática ou um projeto que acompanha o escritor por toda vida, isto é, a questão da cultura cacauera, dos coronéis e seus herdeiros, dos exportadores, dos jagunços, dos trabalhadores das roças e da cidade, dos boa-vida e das prostitutas. Enfim, os problemas de todos e todas cuja vida orbita em torno da fruta extrativa *Theobroma cacao* se fazem presentes do princípio ao fim da escrita literária de Amado.

Em suma, é com essas considerações que nos é razoável pensar, com base no ciclo de romances do cacau, o autor de *Dona Flor e seus dois maridos* como produtor de romances históricos.

1.3 História, romance, romance histórico nas narrativas do cacau de Jorge Amado

1.3.1 História e histórias nos romances do cacau

Em *Terras do Sem Fim*, há um trecho no qual o narrador diz que “os cegos são poetas e os cronistas dessas terras. Pela sua voz esmoler, nas cordas das suas violas, perdura a tradição das histórias do cacau” (p. 162). De fato, a voz narrativa que conta as histórias do cacau possui diversos tons e parece vir de origens distintas. No entanto, todas as vozes que narram o ciclo do cacau convergem para um tipo de história contada e vivida pelo povo, em seu sentido mais fundamental de uma gente desfavorecida social e economicamente — uma narração por “baixo”, por assim dizer. Daí “os cegos” figurarem como “poetas” e “cronistas” autorizados a repassar as tradições adiante nas feiras, ambiente onde a presença popular é constante.

Dessa primeira constatação advêm alguns problemas. O primeiro deles tem a ver com a “representação do Outro”, ou seja, quem conta a história das gentes que vivem do cacau? É o coronel que narra suas lutas e aventuras cotidianas? É o trabalhador que expõe a sua sina e rotina nos eitos das roças? É o exportador que desvela seus planos para expansão dos negócios? São as mulheres que falam de seus amores, de suas vidas difíceis nos lares e/ou nos recantos? São os comerciantes que descrevem suas faturas/prejuízos? Ou é um Outro, cuja origem nem sempre nos é revelada, que relata a vida e o destino desses seres que vivem e sobrevivem do fruto do cacau?

Essas nos parecem questões fundamentais a serem discutidas, tendo em conta que os romances de Jorge Amado (que encarna o contador de histórias, o narrador, o romancista), especialmente os que lidam com a temática do cacau, trazem como elemento central a relação com o outro de classe. Destarte, diversos estudiosos da literatura amadiana, entre eles Luís Bueno, destacam certos limites do narrador, que indiretamente são do autor (ao menos no caso de Amado), na construção de suas narrativas. Falar de “dentro” ou de “fora” do enredo faz grande diferença. Para Bueno, “o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária, sempre fala de um outro” (BUENO, 2015, p. 244).

Ainda que o estudioso se limite ao romance de 30, as narrações amadianas de 1943, 1944, 1958 e 1984, mesmo que não estejam tratando diretamente do proletário, falam pelo outro. Em *Cacau*, é explícito e direto o falar pelo proletário. Em *Terras do Sem Fim*, embora a referência ao outro seja moderada, sem engajar-se em nenhuma causa específica, percebe-se assalto à voz alheia quando o narrador pinta certas cenas em que a figura feminina toma o centro (são os casos de Ester e Raimunda ou Margot) ou em alguns momentos nos quais os trabalhadores “conversam”. Todavia, em *São Jorge dos Ilhéus*, observamos uma voz mais engajada, uma fala subtraída das bocas dos coronéis, uma soada que se expressa pelos exportadores, manifesta-se pelos herdeiros dos fazendeiros e pelos empregados no comércio, discursa pelo proletário (na figura de Joaquim), diz pelos trabalhadores das roças de cacau. Já em *Gabriela, cravo e canela*, a ênfase recaí na verbalização do que sentem e pensam as mulheres, bem como na capacidade de ação/reação destas em meio a uma cultura predominantemente masculina. Por fim, em *Tocaia Grande*, a voz expressa-se pelos negros e árabes, fala pelos sergipanos e sertanejos e pelos ciganos, fala também pelos jagunços e pelas putas. Portanto, “como falar do outro? Com que autoridade?”, indaga Bueno (2015, p. 244).

Em suma, nas palavras do referido crítico: “como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpem — entre o intelectual e o outro?” (BUENO, 2015, p. 245). Certamente, esse tipo de abordagem tem sérias implicações quando encaramos o conjunto de romances do cacau de Jorge Amado como uma leitura interpretativa da formação local/nacional, o que alude a um exame crítico de certos aspectos e tendências da história brasileira via literatura de ficção.

Em seus estudos sobre literatura e cultura na primeira metade do século passado, Antonio Candido considerou que a geração modernista, especificamente a dos anos 30 e 40,

empenhou-se em investigar e interpretar o país, rompendo com velhos preceitos metodológicos e temáticos, de modo que muitos dos romances de 30, por exemplo, apresentam elementos do documentário. Tal fato não é de se estranhar, tendo em vista o olhar voltado de uma parcela significativa dos intelectuais às regiões Norte e Nordeste brasileiras, tirando dali o assunto para os seus romances e ensaios histórico-sociológicos. Assim, “a alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 1930” (CANDIDO, 2006, p. 132). Ainda para o estudioso, “ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico é o desenvolvimento mais interessante do período” (CANDIDO, 2006, p. 131).

Dessa maneira, retomando as questões instigadas por Luís Bueno, o esforço em forjar meios e conquistar “autoridade” para falar pelo outro foi a bandeira levantada por jovens que viveram uma quadra importante, do ponto de vista das lutas populares e perspectivas sociais, no Brasil. Isso porque, considerando as circunstâncias de atraso cultural crônico que atingia principalmente a região interiorana do país e somando-se a isso o descaso e a exploração daquela camada social localizada à margem da capital e dos centros urbanos, sobrevivendo em condições quase de escravidão, quemalaria por ela? Quer dizer, quem faria ouvir, mais ao longe, o eco de sua voz, seus anseios, seus desejos e suas paixões? Quem escreveria as histórias contadas e cantadas pelos cegos e esmoleres? Marx já dizia que “os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita” (MARX, 2011, p. 25). O autor de *O Capital* refere-se aos limites materiais e/ou psicológicos, em parte alheios à vontade dos homens no instante de suas ações e reações, chão da história humana. Não obstante, a formulação de Marx transmite também o entendimento de que, dadas as circunstâncias e os limites históricos, marcados pelos entraves sociais e culturais de cada época e lugar, às vezes não restam outras alternativas senão que fale pelo povo aquele mais alinhado política e ideologicamente às causas populares. Entretanto, nisto, há sempre riscos de distorções e manipulações dos interesses populares para questões que venham a beneficiar pequenos grupos ou poucas pessoas. Obviamente, este não é o caso que envolve a literatura e os escritores de 1930, especialmente Jorge Amado.

Ademais, depois (ou no processo) da Primeira Grande Guerra, da Revolução de Outubro, na Rússia, da Semana de Arte Moderna, em São Paulo (1922), e, sobretudo, após a Crise de 1929 e a Revolução de 30, no Brasil, foi um passo importante trazer o povo para participar da história, experienciá-la ativa e conscientemente, também na arte e nas letras.

No fundo, os romances do cacau amadianos parecem estar fazendo isso o tempo inteiro. De fato, o autor é o contador de histórias. No entanto, ele passa a vez, em *Cacau*, para o personagem identificado como Sergipano. Este, para falar do povo, pelo povo e com o povo, precisa descer às roças; carece ir para o eito; deve comer feijão com carne seca e beber cachaça; necessita de dever a dispensa da fazenda e ir, aos fins de semana, à rua da Lama, no povoado. Apenas dessa forma Sergipano é “autorizado” a falar *dos e pelos* trabalhadores das roças de cacau.

Problema parecido encontramos em *São Jorge dos Ilhéus*, dito inclusive de maneira explícita em uma das conversas entre os personagens Sérgio Moura e Joaquim, poeta e militante comunista respectivamente, conforme reproduzimos abaixo.

Certa vez o chofer, no meio de uma acalorada discussão, lhe dissera:

— Você será sempre um burguês...

Sérgio rira e acrescentara:

— Pior que isso, Joaquim. Some aos vícios da origem pequeno-burguesa os vícios de casta intelectual... Um caso sério...

Joaquim rira também, aquele riso curto e amigo:

— Não leve tão a sério, companheiro Sérgio. O importante é ser um intelectual honesto. (SJI, p. 178).

Quando lemos que “o importante é ser um intelectual honesto”, palavras proferidas por um filho de pequenos lavradores que trabalha como chofer e é uma das principais vozes do Partido Comunista local, fica a sensação de haver uma tentativa de diminuir a distância entre a voz que fala — via literatura — pelo/para o outro de classe e a voz deste outro, bem como de redimir e legitimar a voz narrativa, portanto do autor, no representar, no expressar pelo outro. Caso análogo é o impresso na nota de abertura de *Cacau*, onde se lê “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (CA, p. 149). A diferença entre as duas colocações é que esta vai assinada pelo próprio autor, o que sugere um posicionamento “de fora”, enquanto aquela é proferida por um personagem envolvido diretamente na trama, estabelecendo, assim, a mediação necessária para a legitimação de falar pelo outro ou representar o outro.

De todo modo, a formulação do professor José Antonio Pasta nos ajuda, em parte, nessa questão com sua “equação paralógica”, em que ele assevera que “o outro é o mesmo”. Segundo Pasta:

O outro é o mesmo ou, simplesmente invertendo, *o mesmo é o outro*, eis aí a resposta que todas as nossas personagens dão à *esfinge* brasileira: elas são elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam *passando* no seu *outro*: *elas vêm a ser tornando-se o outro*. (PASTA, 2010, p. 19, grifos do autor).

Apesar de parecer paradoxal, a presente elaboração do professor Pasta permite uma aproximação dialética entre o narrador e o outro (personagens), visto que, no peculiar processo formativo brasileiro, a camada social hoje dominante fora subjugada em princípios da colonização. Assim, esse outro é o mesmo quando se encontra na mesma condição de explorado, sem que com isso se anulem as particularidades de um e de outro.

Enfim, avançando um pouco mais, veremos que não apenas *Cacau e São Jorge dos Ilhéus* exploram, aos seus modos, o problema da legitimidade de fala contida na “honesta” representação do outro, em especial do trabalhador camponês ou urbano. Os demais romances do ciclo também tratam da questão, contudo — com raras incorreções — o faz de forma mediada e justa, do ponto de vista estético. Nesse rumo, Antonio Candido, em um ensaio dedicado à literatura amadiana dos anos 30 e 40, apresenta Jorge Amado como o escritor que mais caracteristicamente “revela” o povo em sua dimensão criativa e viva, o povo como partícipe e narrador da história. Conforme Candido, os livros de Amado “penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois ele [Jorge Amado] quis e soube viver a deles” (CANDIDO, 2011, p. 44). Assim, devagar, vamos percebendo que a voz do romancista, do narrador, do contador de histórias que estão nas páginas das narrativas do cacau afina com a soada popular, no sentido de “revelar” o povo como força viva, isto é, afirmar a presença, a vitalidade e o protagonismo dessa camada humana na história pátria.

Pensar voz narrativa, posicionamento e abordagem do(s) narrador(es) nos romances do cacau de Jorge Amado é debruçar-se sobre um modo outro de narrar e experienciar a história, bem como de interpretar esteticamente a formação, isto é, a modernização do Brasil, de maneira a perceber o caráter conservador de tal projeto, aprofundado no emblemático problema do subdesenvolvimento e do atraso sociopolítico crônicos, do arcaico convivendo com o moderno, do passado colonial e escravocrata que insiste em permanecer, seja nos costumes, seja na política. Enfim, ponderar os romances amadianos que situam a questão agrária no sul baiano e versam sobre ela é reconhecer um projeto literário que principiou nos anos 30 e que o escritor grapiúna nunca abandonou.

Dessa maneira, quer seja por uma arremetida mais direta, incisiva e progressiva, portanto ambiciosa (como presenciamos na saga *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus* e em *Tocaia Grande*), quer seja em narrações episódicas (como são os casos de *Cacau* e *Gabriela cravo e canela*), damo-nos conta de que há a pretensão do escritor de “descobrir e revelar”, como ele mesmo diz em *Tocaia Grande*, a face obscura da formação histórica local e pátria. E, mais do que isso, sem necessariamente elencarem fatos históricos de modo ordenado (numa acepção cronológica), as narrativas, ao mesmo tempo que problematizam determinados aspectos da realidade brasileira, tensionam paulatinamente certas matrizes e tendências da nossa história, de modo a dar a ver com mais plausibilidade a razão do ser-precisamente-assim do Brasil moderno. De mais a mais, do ponto de vista temático-estrutural, vale dizer que os mencionados romances se propõem a pensar os acontecimentos observando os seus movimentos, suas influências e consequências por meio de uma dialética entre o particular e o universal, entre o local e o nacional, entre forma e conteúdo. Em suma, as narrativas ora tratadas procuram, em suas abordagens, dar ênfase ao processual, levando em conta as complexas e contraditórias multilateralidades, inerentes à história, à vida natural e social dos homens.

De toda maneira, é certo que há diferenças entre um contador de histórias ficcional, seja ele o próprio escritor ou o narrador por ele escolhido, e um historiador. Assim, para Aristóteles, “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115). Ainda conforme o filósofo grego, “[...] não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115). No entanto, observando-se com um pouco mais de atenção, é possível ver que não necessariamente há oposição dogmática entre o papel do poeta e o do historiador. Destarte, afinando para a área de conhecimento, o professor Hermenegildo Bastos faz reservas quanto a essa relação. No artigo “Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo”, o professor tece a seguinte consideração:

a poesia não é o oposto da história, sim o seu contraposto dialético. Aquilo que pode acontecer é um conjunto de possibilidades presentes no mundo objetivo, isto é, na esfera do que aconteceu ou acontece. O efeito estético deve ser entendido, então, como o resultado de um processo no mundo real, não apenas no mundo da arte como algo isolado. (BASTOS, 2015, p. 21-22).

Se apreciados os cinco romances de Jorge Amado selecionados neste estudo, veremos que suas abordagens se aproximam substancialmente dessa dialética que avizinha o romancista e o historiador, que conchega literatura e história, de maneira não a confundi-las em suas especificidades, mas contrapô-las (para usarmos o termo do professor Hermenegildo Bastos) numa constante dialética entre o singular e o universal, entre a liberdade e a necessidade.

Em resumo, Bastos afirma noutra artigo, já referenciado neste trabalho, que “A história não é só o passado nem o registro do passado, é fundamentalmente um devir: movimentos e transformações. A relação literatura/história diz respeito à capacidade que tem a obra literária de captar e revelar o devir” (BASTOS, 2012, p. 159).

Assim, certamente nutrido por semelhante percepção de história e literatura pela qual também se orientou o professor Hermenegildo Bastos, Antonio Candido, em referido trabalho sobre Jorge Amado, chega à fórmula da ficção amadiana. Conforme ele, os romances de Amado se desdobram segundo uma dialética da poesia, do documento e da história.

Se encarmos em conjunto a sua obra, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, o romance proletário que ele quis fazer entre nós, a primeira arrastando-o para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas. (CANDIDO, 2011, p. 44).

Mais à frente, no entender do crítico, “através do documento, o autor percebera a espoliação de uma classe; através da poesia, sentira o seu valor e significado; através da história, que reúne espoliados e espoliadores numa relação de perspectiva, alargou a todos os homens a sua simpatia artística” (CANDIDO, 2011, p. 52). Essas linhas são dedicadas ao segundo romance do ciclo, *Terras do Sem Fim*, contudo elas podem ser estendidas (em maior ou menor grau) às outras três narrativas subsequentes que compartilham a temática.

Se, num primeiro momento, chegamos ao entendimento de que uma das dificuldades de leitura dos romances amadianos do cacau esbarra na “legitimidade” e “honestidade” da voz que conta (de “dentro” ou de “fora”) os acontecidos, noutra ocasião surge a complicação em saber a partir de que perspectiva histórica as narrativas são arquitetadas e realizadas. Quer dizer, há um eixo temático que atravessa os romances: a cultura do cacau; mas também existe uma organização narrativa do assunto que, no conjunto, apresenta uma estrutura colossal, evolutiva e até complexa, de maneira que, derivando de fatos singulares determinados, alcança a universalidade dos acontecimentos, dos caracteres e das coisas narradas. Assim, são,

pois, a saga *Terras do Sem Fim / São Jorge dos Ilhéus e Tocaia Grande*. Na saga, observamos uma linha histórica que passa pela conquista da terra, pela ascensão e pelo prestígio de uma determinada casta social, pela fundação de cidades até chegar à representação da decadência daquele grupo/cultura, do mesmo modo que vemos a elevação de uma outra forma social que mantém o “progresso”, ao passo que aprofunda as diferenças socioeconômicas dos sujeitos envolvidos. Já em *Tocaia Grande*, é possível ver, nas suas mais de 550 páginas, a narração da fundação e do desenvolvimento de uma comunidade humana, situada entre Ilhéus e Itabuna, e sua posterior transformação em cidade. Nesse sentido, é certo que, do ponto de vista historiográfico, o escritor ampara-se em pesquisas tanto documentais quanto de campo, como é possível ver em referências a personalidades — Juca e Sinhô Badaró de fato existiram; Horácio da Silveira (TSF/SJI) é a personificação do real coronel Basílio de Oliveira, assim denominado em *Tocaia Grande*; os coronéis Manuel Misael de Sousa Teles (transfiguração do fazendeiro Manoel Misael da Silva Tavares) e Teodoro das Baraúnas também são inspirados em personagens reais; a família Ávila, em *Gabriela, cravo e canela*, existiu de fato — e também em referências a fatos (a luta pela posse da mata Sequeiro do Espinho entre os Badarós e Basílio de Oliveira, em 1919; a elevação de Itabuna à categoria de cidade, em 1910; a chegada do bispo em Ilhéus, em 1915⁵ etc.). Em sua autobiografia — *O menino grapiúna*, publicado no ano de 1981 —, Amado revela parcialmente donde vêm suas inspirações. Nesse livro de memórias, o escritor baiano sugere que suas motivações e criações literárias advêm tanto de dados colhidos em documentos, quanto de suas experiências pessoais, vividas/adquiridas nas terras sul-baianas, nas andanças pela Bahia, pelo Brasil e mundo afora.

Avante, no que se refere ao aspecto conceitual de história, ainda numa primeira leitura dos romances, vê-se fortemente a influência do materialismo histórico atravessando as cinco narrativas, objetos desta pesquisa.

Em *Cacau* nos deparamos com a seguinte passagem:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem pròpriamente enrêdo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar “Cacau” e vejo que êste não se parece nada com êles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vêzes tive ímpeto de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (CA, p. 271).

⁵ Informações retiradas do artigo “Jorge Amado e os coronéis do cacau: uma abordagem histórica”, de Maria Luiza Heine (2012, p. 194).

O fragmento é emblemático, mas também significativo, se observarmos que há um direcionamento proposital, por parte do seu narrador, à estrutura formal, bem como um apelo à memória — e o que são a história e a literatura, senão a memória da humanidade! Vale ressaltar que *Cacau* é o segundo romance de Jorge Amado — considerado por muitos críticos como narrativa dos anos de aprendiz do escritor — e está inserido numa conjuntura específica de polarização político-ideológica dentro e fora do país, de forma que a percepção de história ali impressa está subordinada a uma visão fragmentada e dualista, todavia utópica, como assinalam Eduardo de Assis Duarte (1995) e Luís Bueno (2015). Assim, pensar uma narrativa “sem seguimento”, com um enredo pautado por “lembranças da vida da roça”, e enfatizar a pretensão de que “quis contar apenas a vida da roça” é ter em mente, primeiro, vida (sujeitos/seres vivos e atuantes) e ambiente (roça = interior) concretos e, segundo, uma história pautada por avanços e recuos, uma narração que em sua totalidade evolui (início, meio e fim), no entanto mostra-se episódica no que se refere às interposições das cenas (devidamente nomeadas nos seus 20 capítulos) — por isso, “sem seguimento”, no sentido de uma não linearidade mecânica. Portanto, a história em *Cacau* é uma história não natural, e sim necessária. Isto significa que, aproveitando-nos de uma formulação de Hermenegildo Bastos, “Entender a história como humanamente necessária significa dizer que ela é construção humana, depende das ações humanas, logo não acontece de modo predeterminado” (BASTOS, 2010, p. 3).

Além do mais, com as devidas ressalvas, se tomarmos o narrador de *Cacau* como “contador de histórias”, veremos que ele rompe com a tradição de narrar a história pelo “alto”, como diria G. Lukács em *O romance histórico*, ao tratar do “interior” da história (LUKÁCS, 2011, p. 257-58). Com reservas quanto a configurações estéticas, presenciamos nesse romance de 1933 o trabalhador camponês agindo e reagindo: a legítima ação/reação de Colodino, de Honório, a negativa de Sergipano em relação a Mária. Enfim, ainda que apresentado, às vezes, de modo superficial, é o trabalhador das fazendas colocado na história como protagonista, sujeito da história, e não mais apenas como figurante ou ser pitoresco, conforme assinalado por Candido (2011).

Avançando um pouco mais, veremos que *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* caminham por uma outra perspectiva de história. A junção dos dois romances se deve ao fato de se tratar de uma saga, uma vez que o próprio autor o declara em nota inicial e, também, a leitura do segundo livro demonstra de pronto que se trata de continuação narrativa, dado o

recurso da “retomada” e “referência” a personagens e situações presentes no texto anterior. Vale ressaltar, é claro, que, apesar de formar uma saga, cada romance é autônomo no que se refere à estrutura narrativa e ao enredo.

Em termos gerais, é possível ver uma linha histórica que liga as duas narrativas, que pode ser percebida desde os títulos globais: “A terra adubada com sangue” (TSF) e “A terra dá fruto de ouro” e “A terra muda de dono” (SJI). Conforme o esquema estrutural pensado pelo autor, o primeiro título é a concreção histórica da conquista da terra (que pode ser pensada em âmbito local e nacional), inclusive em seu aspecto/sentido épico de desbravamento e povoamento, ainda que sob o sangue de muitos; o segundo título sugere uma cultura já estabelecida, bem como o desenvolvimento econômico local, que reflete nos costumes e na estrutura sociopolítica da localidade (possível de alargamento à esfera nacional); e o terceiro título nos conduz a um outro movimento, que está além-fronteira, pois trata do capital e domínio estrangeiros, de modo que os desbravadores, “donos da terra”, são substituídos na riqueza e no poder de mando, ou reduzidos à pobreza absoluta ou rebaixados a uma classe mediana pobre. Assim, a concepção de história que atravessa a saga parece ser progressista e progressiva, na acepção de que trata do desenvolvimento humano e também parte de um ponto específico do passado rumo ao presente: segue da ocupação da terra, passa pelo seu desenvolvimento social, econômico, político e cultural via cultura do cacau e chega ao estágio do monopólio imperialista. Na mencionada nota inicial (SJI), o autor diz o seguinte:

Em verdade êste romance e o anterior, “Terras do Sem Fim”, formam uma única história: a das terras do cacau no sul da Bahia. Nesses dois livros tentei fixar, com imparcialidade e paixão, o drama da economia cacauzeira, a conquista da terra pelos coronéis feudais no princípio do século, a passagem das terras para as mãos ávidas dos exportadores nos dias de ontem. E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista. Diz Joaquim que a etapa que está por vir será plena de heroísmo, beleza e poesia, e eu o creio. (SJI, p. 6).

Ainda que seja perceptível, nessas linhas, uma intenção teleológica por parte do seu autor, beirando inclusive ao que Eduardo de Assis Duarte (1995) denominou “etapismo”, também fica explícito o intento de configurar uma história móvel, no sentido de uma história em transformação, feita por homens determinados, num espaço/tempo determinado. E mais, o escritor tenta agregar a essa acepção de história o elemento “épico”, o “mesquinho” e o “heroico” como manifestações particulares de cada momento histórico experienciado pelas distintas gerações.

Até certo ponto, há uma confluência desse modo de entender a história com aquele compreendido por Hegel e, também, por Marx. Na visão de Hegel, conforme Lukács, a história é “um processo impulsionado pelas forças motoras intrínsecas da história, cujo efeito atinge todos os fenômenos da vida humana, inclusive o pensamento. Ele [Hegel] vê a vida da humanidade como um grande processo histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 45). Dessa noção de “processo histórico” ou de “devir histórico” que Jorge Amado parece abstrair a sua concepção de história. Quer dizer, na literatura amadiana, em especial na do cacau, tudo e todos estão em constante transformação. E a dedução, que não deixa, às vezes, de ser mecânica, acaba por delimitar os “tempos”: “— Primeiro a terra foi dos fazendeiros que conquistaram ela, depois mudou de dono, caiu na mão dos exportadores que vão explorar ela, mas um dia, companheiro, a terra não vai ter mais dono... [...] nem mais escravos...” (SJI, p. 260). Este é um trecho de *São Jorge dos Ilhéus*, e se, consoante o autor, é “mesquinho”, a culpa não é dele. Se assim é, então de quem seria a culpa? Parece-nos que há um limite temporal (o presente) e ético (o preconceito) impresso na narrativa, justamente por se tratar de algo mais próximo (temporalmente) do autor/“historiador” de que ele não consegue escapar, mesmo se dizendo “imparcial”. Voltaremos a esse assunto depois, porém, por enquanto, diremos que Jorge Amado tenta se aproximar de uma perspectiva histórica respaldada na tradição marxista, a qual localizamos na *Ideologia Alemã*, pois, para Karl Marx, a história é o resultado material, é a soma de forças de produção entre homem e natureza. Nas palavras dele:

[...] em cada um dos seus estágios encontra-se um resultado material, uma soma de forças de produção, uma relação historicamente estabelecida com a natureza e que os indivíduos estabelecem uns com os outros; relação que cada geração recebe da geração passada, uma massa de forças produtivas, capitais e circunstanciais que, embora seja, por um lado, modificada pela nova geração, por outro lado prescreve a esta última suas próprias condições de vida e lhe confere um desenvolvimento determinado, um caráter especial — que, portanto, *as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias*. (MARX; ENGELS, 2007, p. 43, grifo nosso).

No entanto, se percebemos alguns limites (estéticos e histórico-filosóficos) em *São Jorge dos Ilhéus*, em *Terras do Sem Fim* vemos que o ideal de história como processo, como devir — visão ancorada numa compreensão materialista dialética — é concreto. Dizendo de outro modo, o epicentro do romance é a luta pela posse da mata do Sequeiro Grande, contudo ele é o penúltimo capítulo, antecedendo “O Progresso”. Até chegar à luta, são narrados as causas e os processos que conduziram à grande batalha. Nesse sentido, o entendimento de

história se aproxima um tanto mais do defendido por Marx, que vê na ação/reação humana o motor daquela.

Desse jeito, colocar a figura dos coronéis no centro do romance lhes dá uma face plástica e humana. Assim, ao submetê-los à dinâmica da vida interiorana, do desbravamento das matas bravias, da formação de povoados, de maneira a ter influência e poder sobre a vida de todo e qualquer um dos viventes da zona cacauceira, confere-se relevo a personalidades importantes da historiografia nacional, quer seja na abordagem direta dos coronéis, quer seja na alusão aos grandes latifundiários/proprietários rurais que “conquistaram”, exploraram e governaram o país durante os quatro primeiros séculos após a “descoberta”. Além do mais, ao priorizar, na narrativa, situações as quais possibilitam aos sujeitos envolvidos terem uma consciência de si de modo natural, bem como expressarem e serem o que são, o romancista alarga a história e lhe confere significação concreta, pois consegue elevá-la do singular ao universal, como assinalou Antonio Candido (2011). Destarte, quando os coronéis assumem o primeiro plano, e a luta entre eles marca a guinada para um outro projeto de sociedade, percebemos a presença dessa concepção de história em que há transformações entre as gerações, de maneira que visualizamos uma superação (em sentido marxiano) no nível das relações sócio-político-econômicas, enfim, na vida prática dos sujeitos históricos envolvidos.

Em *Gabriela, cravo e canela*, mesmo sob uma narração episódica, esse ideal de história como processo, concretizada nos conflitos de interesses entre gerações ou grupos sociais distintos, é, mais uma vez, posto em cena: num primeiro plano, entre coronel e exportador (em termos temporais: passado/presente-futuro); num segundo plano, entre figuras não menos importantes, embora ocupem posição de coadjuvantes, como são os casos da própria Gabriela, de Nacib, de Malvina, entre outras personagens. Assim, o sentido de história, aqui, transita entre o “alto” e o “baixo”, e todos participam dela.

À primeira vista, pode-se ver que a estrutura narrativa de GCC difere das encontradas na saga TSF-SJI e em *Tocaia Grande* tanto pela organização temática, quanto pelos artifícios narrativos usados. Nesse sentido, vale mencionar que em *Gabriela* é manifesta a ambição não de pintar um quadro panorâmico da evolução histórica local, mas sim de narrar cenas episódicas (com avanços e recuos) que dão a ver certas transformações materiais e espirituais operadas na cidade e no povo ilheense. No que se refere ao arranjo temático, o romance está construído sob duas partes, divididas em quatro capítulos. O curioso é que as duas partes trazem em seus títulos a conjunção alternativa “OU”, bem como a identificação dos capítulos principia com locuções substantivas, com o acréscimo de que todos eles fazem referências às

principais figuras femininas do romance. Assim sendo, vemos que o romancista, ao introduzir a conjunção “ou”, abre a narrativa para as possibilidades e, conseqüentemente, isso tem a intenção de alargar o entendimento de história, e daí tirar lições. Nesse sentido, Candido tem razão em ver, por exemplo, na literatura amadiana esse intento do autor baiano de recuperar o passado e narrá-lo, atribuindo-lhe o sentido de consciência histórica, inclusive valendo-se, por vezes, de instrumentos e mecanismos que fogem ao convencional canônico, quer seja pela irreverência de seus personagens e/ou situações por eles vivenciadas, quer seja pela forma como narra os fatos (ficcionais ou reais); ou, ainda, pelo modo como concebe e escreve a história — geralmente partindo de manifestações singulares, narrando os sinuosos processos (complexos e contraditórios) materiais e psicológicos pelos quais necessariamente têm que passar seus heróis e demais personagens, além dos desfechos, que oscilam entre o dramático, o trágico e o heroico (positivo), para finalmente chegar ao universal (quando supera a dicotomia um tanto mecanicista entre A e B).

Quer dizer, os coronéis ou seus herdeiros podem fazer/contar/registrar a história, mas também nada impede que os trabalhadores e/ou as mulheres experienciem e narrem suas participações nos pequenos ou grandes acontecimentos.

Assim sendo, vamos vendo que a literatura amadiana caminha por essas veredas melindrosas e difíceis que é narrar a história, conferindo-lhe significação a partir das ações/interações/reações humanas, como algo aberto e processual.

Ao centrar a temática nos problemas e dilemas rurais da zona do cacau e mudar o enfoque histórico, conferindo experiência estética a uma camada de gente desprivilegiada, que quase sempre ocupa papel marginal ou é invisibilizada pela correlação político-econômica dos grandes centros urbanos, Jorge Amado potencializa sua ficção de tal maneira que ultrapassa os limites do ficcional, criando verdadeiros tipos humanos, como são Gabriela, Ester, Don’Ana, Damião, Juca etc. Talvez, a grandeza contida nesses personagens advém do complexo e contraditório movimento de produção e reprodução da vida objetiva e subjetiva — sustentado na interação entre homem e natureza, deste consigo mesmo e com os de sua espécie —, bem como dos fundamentos que resguardam a integridade humana, possível apenas quando se leva em conta a dimensão da totalidade histórica.

Colocados nestes termos, veremos que o modo de composição e a concepção histórica que norteiam o romance GCC não estão na contramão do que aferem estudiosos da literatura, da história e/ou do romance histórico. Para Lukács, por exemplo, o que importa nesse tipo de literatura é o “*evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das*

circunstâncias e das personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 62, grifos do autor). Já em *Tocaia Grande*, logo de entrada, numa espécie de introito do romance, deparamo-nos com o seguinte comentário:

Digo não quando dizem sim em coro uníssono. Quero descobrir e revelar a face obscura, aquela que foi varrida dos compêndios de História por infame e degradante; quero descer ao renegado começo, sentir a consistência do barro amassado com lama e sangue, capaz de enfrentar e superar a violência, a ambição, a mesquinhez, as leis do homem civilizado. Quero contar do amor impuro, quando ainda não se erguera um altar para a virtude. Digo não quando dizem sim, não tenho outro compromisso. (TG, p. 9).

Essa percepção, apesar de expressa pela voz autoral, é problematizada no fluxo da narrativa. Assim, mais uma vez se valendo de artifícios literários, Amado joga com o leitor e põe em dúvida certa concepção historiográfica (que escreva apenas o lado heroico, omitindo a face mesquinha, feia da história) daquilo que apresentamos acima como a “história necessária”. Ao agir desse modo, o escritor baiano impõe-se a tarefa de historiador, voltando “ao renegado começo” da civilização a fim de objetar a sua face moderna, que para ele é vil, é ordinária, é obscura, é desumana.

Em *Tocaia Grande*, o narrador ambiciona, de fato, o papel de cronista. Aparentemente, ele pretende alcançar a totalidade dos fatos (totalidade extensiva) numa forma que só pode fazê-lo parcialmente: o romance (que, em termos lukacsianos, encerra-se na totalidade intensiva, haja visto que a narrativa romanesca compreende um mundo fechado em si mesmo, e a narração histórica/cronológica não). Em tal empreita, acreditamos que o narrador consiga ter sucesso até certo ponto, como demonstraremos mais adiante.

Ademais, em *Tocaia*, são mais explícitos a concepção e o ideal de história que norteiam a construção ficcional amadiana em comparação com os demais livros do ciclo do cacau. Inclusive, tal compreensão se aproxima bastante do entendimento benjaminiano acerca da tarefa assumida pelos “materialista[s] histórico[s]” de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225). No que tange ao reconhecimento genérico do romance, majoritariamente a crítica distingue *Tocaia Grande* como romance histórico.

Assim como em TSF e SJI, a estrutura narrativa de TG é progressista e progressiva: os seus sete capítulos seguem uma sequência ascendente — “O lugar”, “O ponto de pernoite”, “O arruado”, “O lugarejo”, “O povoado”, “O arraial” e “A cidade do pecado, o couto dos bandidos”. É certo que não é uma progressão linear. Além dos recortes e recuos de cenas (técnicas que o autor aproveita da cinematografia), presenciamos, na narração dos

acontecidos, contradições subjacentes à vida material e espiritual humana. Apenas para citar uma dessas contradições pressentidas pelo leitor, como pode uma comunidade isolada, sem leis nem hierarquias de comando, viver bem e prosperar? Como pode essa mesma comunidade desfrutar do progresso sem fazer uso consciente das estruturas e superestruturas do Estado (moderno)? No fundo, parece-nos que o arcabouço da narrativa e a perspectiva na abordagem temática tendem a direcionar o olhar do leitor para uma contradição histórica centrada na discrepância contida na composição orgânica e de funcionamento da sociedade presente. Como pode o progresso e a “civilização”, que deveriam ser a evolução natural ao florescimento da humanidade, estarem na contramão do que nos tornaria plenamente humanos? Parece um paradoxo, mas essa é a contradição histórica que Amado viu e à qual deu corpo em seus romances. Se observarmos, veremos que, de *Terras* a *Gabriela*, o problema que conduz as narrativas é o “progresso”, o progresso de Ilhéus. Já em *Tocaia*, sobressai a questão da civilização: o primitivo precisa ceder lugar ao civilizado, no entanto os fundamentos do mundo civilizado se mostram tão massacrantes e hostis aos valores humanos, que, aparentemente, estão abaixo do rudimentar, representado por uma comunidade em que as pessoas compartilham valores, crenças, atividades comuns (comuna?). Nesse sentido, ao mesmo tempo que, no conjunto das narrativas do cacau, apercebemos tais incongruências, também vemos o autor baiano superando alguns preconceitos (estéticos e políticos) e criando outros — vemos aqui não o “etapismo” evidenciado em *SJI*, mas uma evolução narrativa a qual, no desfecho, mostra que a “civilização”, nos moldes do Estado moderno burguês, com suas instituições (sociais, políticas e jurídicas) e seus princípios ético-ideológicos, caminha na contramão do que ela deveria ser. Inclusive, aqui, vai certa concepção de história cultivada por Jorge Amado, que, mesmo se valendo de princípios do materialismo histórico e dialético, às vezes, perde de vista o “dialético” da história, por ainda manter pulsante a utopia do povo livre e soberano.

1.3.2 Romance e teoria literária no ciclo do cacau

Assim como uma concepção determinada de história atravessa as narrativas do ciclo do cacau amadiano, há uma percepção de literatura, mais especificamente de romance, que perpassa as cinco obras *in foco*. *Cacau*, por exemplo, inicia com a polêmica nota: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”. Para Luís

Bueno, a sacada de Jorge Amado em questionar, em vez de afirmar, é o que garante o sucesso do livro, principalmente junto à crítica. É certo que foi e é bastante problemática essa oposição levantada por Amado entre “mínimo de literatura” e “máximo de honestidade”, num jogo de causa e efeito que, visivelmente, é falso e antidialético. De qualquer maneira, esse modo de pensar e compor literatura prevaleceu por certo tempo e marcou uma geração de escritores, conforme atesta Bueno (2015). Para além da polêmica posta, a última oração, que se encerra com uma interrogação, não deixa, por seu turno, de suscitar questões fundamentais ao estudo dos gêneros literários, especificamente do romance em uma de suas derivações formal-temáticas, qual seja, o romance proletário.

No Brasil, uma das primeiras pessoas a tentar escrever um romance proletário foi Patrícia Galvão (Pagu), com *Parque Industrial*, publicado em janeiro de 1933. No entanto, o *boom* do gênero literário ocorreu após a publicação de *Cacau* e de sua instigante nota.

O estudo acerca de *Cacau* ser ou não um romance proletário é vasto e diverso. Muitos leitores, especializados ou não, já fizeram alguma espécie de comentário tentando responder à questão levantada por Jorge Amado. Todavia, ao encerrar sua nota com uma interrogação, o autor abre para respostas as mais variadas. Assim, uma possível resposta para a questão seria *sim*, trata-se de um romance proletário, mas *não só*. Ainda que o autor deseje “um mínimo de literatura”, o texto é literário e aborda questões históricas importantes, que serão retomadas posteriormente em outras narrativas que ambientam a mesma zona e discutem o mesmo problema. Reconhecer que há limites estéticos não equivale a anular a validade e contribuição do romance em questão para a literatura dos anos 30 do século passado e para o presente trabalho.

Em *Cacau*, deparamo-nos com a seguinte passagem: “li uns romances antes de começar ‘Cacau’ e vejo que êste não se parece nada com eles. [...] Talvez nem romance tenha saído” (CA, p. 271). Um pouco antes, o narrador havia confessado que a sua escrita “não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. [...] De mais, não tive preocupação literária ao compor essas páginas” (p. 266). Assim, tornam-se evidentes o ideal de literatura e a concepção de romance que norteiam essa obra amadiana de 1933. À primeira vista, a literatura para ele está ligada a um padrão de “beleza”, cheio de frases de efeito, no qual palavras não se repetem — pressupondo que o literato tenha e domine um amplo e rico vocabulário, o que, em larga medida, diz muito do seu universo cultural. Contudo, na mesma linha, o narrador diz não ter preocupações literárias ao escrever. Ora, assumir tal postura é romper com certas tradições que tinham a literatura como contemplativa e/ou de

entretenimento para mocinhas, de modo que o acesso a livros e a escrita eram privilégio de um grupo seletivo. Dessa maneira, parece que o intento do narrador é, a princípio, democratizar a vida e a história de um grupo social que esteve por muito tempo à margem na arte das letras. Destarte, apesar de suas diferenças conceituais na representação literária, uma sensibilidade como a de Graciliano Ramos percebeu e evidenciou essa empreitada de Jorge Amado. Em suas considerações a respeito dos romances de Amado, especificamente *Suor*, Graciliano avalia que:

É natural que a literatura nova que por aí andam construindo se ocupe com ela [“nossa gente”]. Sempre vale mais que descrever os lares felizes, que não existem, ou contar histórias sem pé nem cabeça, coisas bonitas, arrumadas em conformidade com as regras, como há tempo, quando um sujeito, sem nunca sair do Rio de Janeiro, imitava a algaravia de Lisboa e procurava assunto para a obra de ficção do Egito e da Índia.

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii.

O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos. (RAMOS, 1961, p. 84).

Somadas ao entendimento do narrador-autor de *Cacau* e da leitura de Graciliano Ramos sobre o ideal de literatura que marcou a geração de 30, há uma concepção e uma formatação de romance que, também, visa escapar à tradição. Ao tentar subtrair o caráter ficcional do romance, mesmo sabendo que o que está criando é um romance, o narrador-autor acaba por afirmar a forma romance, no entanto lhe confere nova significação, conforme a conjuntura histórica demanda. E, nesse sentido, a compreensão amadiana mostra-se em consonância com o que dizia G. Lukács, ao entender que a formação de determinadas tendências artísticas e/ou o florescimento de certos gêneros literários só são possíveis no seu tempo histórico, isto é, com o avanço/desenvolvimento das forças produtivas. Daí o romance ser, para ele, a epopeia burguesa — possível apenas no mundo prosaico burguês, principiado em fins do século XVIII, enquanto a epopeia foi a marca do tempo heroico grego⁶.

⁶ Cf. LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, G. *Arte e sociedade – Escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 193-244.

Ora, ainda em *Cacau*, deparamo-nos com algumas reflexões importantes que serão melhor desenvolvidas nas narrativas seguintes (de mesma temática): trata-se da “mediação” entre o real e o ficcional.

Há uma cena expressiva em que o narrador-personagem e a filha do coronel Misael, Mária, estão debaixo de uma jaqueira lendo e discutindo sobre um romance.

Quando virou as últimas páginas do livro me contou:

— É uma história bonita. Uma condessa que vai ao seu castelo no campo e se apaixona por um roceiro. A família se opõe, mas ela casa e o roceiro vai ser conde. E vivem felizes...

— Contos da carochinha.

— Não. Isso é um romance — riu — de uma escritora francesa. É bonito, não acha?

— Mas o roceiro é um traidor.

— A quem ele traiu?

Embatuquei com a pergunta. Mária sorria vitoriosa.

— Traiu os outros trabalhadores.

— Como, melhorando de vida?

Silenciei.

— E você não casaria com a condessa?

— Começa que a condessa não me amaria...

— Você está fugindo da pergunta. Se ela lhe amasse e você a amasse?

— Se ela me amasse poderia vir a ser mulher de trabalhador.

Chegou a vez dela embatucar. Mas respondeu minutos depois:

— E ela ia acostumar com essa vida?

— E ele se acostumaria com a vida de luxo?

— Ora, se...

— Pode ser... Mas ele foi um traidor.

Mária contentou-se em responder:

— É. Mas essas histórias acontecem às vezes na vida real. (CA, p. 242-243).

Para além do discurso com flagrante viés ideológico, limitando a amplitude da verossimilhança, o diálogo entre os dois personagens acerca do romance e de sua correspondência com a realidade concreta evidencia uma dificuldade enfrentada pela geração de ficcionistas dos anos 30, qual seja, a de lidar com a pergunta “qual a função da literatura?”. Como a poesia e o romance podem contribuir no processo de “desenvolvimento” e/ou acúmulo cultural simbólico da classe trabalhadora nos mais longínquos rincões da nação? Cumpriria a ficção apenas um papel pedagógico, ideologicamente dirigido? Questões como essas parecem nortear a postura do jovem casal embaixo da jaqueira. Quer dizer, a filha do fazendeiro (portanto, alguém economicamente colocada) vê no romance uma distração e, ao mesmo tempo, na estória narrada, uma justificativa para chamar a atenção do rapaz para o que ela sente e para o que pode vir a ser o desfecho de amor (enlace matrimonial) entre os dois. Por seu turno, o interlocutor rechaça de pronto o paralelo — mesmo sem possuir argumentos

plausíveis/lógicos para a tirada. Por conseguinte, ao pretender uma abordagem direta entre o escrito numa obra de ficção (romance) e a sua transposição imediata para situações reais/práticas, sem as devidas mediações, os escritores e intelectuais têm em mente uma mensagem que necessita chegar ao destinatário — no caso de Jorge Amado, o destinatário é o povo —, porém, com a ênfase no imediatismo, pode haver distorções de forma e de conteúdo, de modo que o próprio *Cacau* é exemplo disso.

Nos demais romances do ciclo, é possível ver que essa concepção de literatura/romance sofre significativas mudanças, com certa reserva para *São Jorge dos Ilhéus*.

Em *Terras do Sem Fim*, há uma cena emblemática em que a figura do coronel Sinhô Badaró, diante de um quadro pintado a óleo, vivencia um processo de catarse graças a um contraste entre a imagem (pastoril) — uma moça loira dançando num campo europeu em que ovelhas pastavam tranquilas — e o seu universo de lutas cotidianas e disputa por terras. Ultrapassando essas primeiras impressões, a discussão fundamental posta é sobre o papel humanizador da arte. Mesmo porque, se bem observada, a ênfase conceitual artística recai num modo específico de composição ficcional da realidade que nos parece estar entranhado no próprio enredo da narrativa. No romance, aparecem poetas (quase sempre a figura dos advogados), cancioneiros (ligados à cultura popular oral), diretor e grupo teatral e literatos (jovens jornalistas), mas também, do lado das expressões artísticas, temos a contemplação das artes plásticas, uma presença constante de músicas/canções (clássicas e populares) entoadas nas roças ou mesmo nas cidades. Ademais, o romance como um todo parece ser a arte/literatura pensando a si mesma.

Nesse sentido, rompendo os limites observados em *Cacau*, a obra amadiana de 1943 amplia o conceito de literatura/romance para a arte e atribui a essas manifestações do universo sensível humano o seu poder de humanização, que está além de funções pedagógicas imediatas.

Entretanto, em *São Jorge dos Ilhéus*, o autor baiano coloca em evidência, novamente, uma concepção “engajada” de literatura. Pela voz do seu narrador, em fala por vezes apressada, aproximando-se significativamente daquela de *Cacau*, torna explícito o entendimento — também acompanhado de um tom provocativo — do que seria e para que serviria a literatura, principalmente a poesia. Não é à toa que um dos personagens de relevo do romance seja a figura de um poeta, cujo modelo é a pessoa do poeta modernista ilheense Sosígenes Costa, que viveu entre os anos de 1901 e 1968, tendo tido suas poesias publicadas

em antologias após sua morte. Inclusive, na nota introdutória de SJI, Jorge Amado presta homenagens ao poeta:

Por uma especial deferência de Sosígenes Costa, o grande poeta da terra do cacau, utilizei, como de Sérgio Moura, trechos de um poema seu sobre Ilhéus. Os demais versos são mesmo de Sérgio Moura como facilmente o leitor se dará conta. Como se dará conta também de que a última parte deste livro é o começo de um novo romance que os homens do cacau estão vivendo dramaticamente, e que eu não sei quem escreverá. (SJI, p. 6).

Somadas às considerações presentes nessa nota, há em *São Jorge* explícitas ponderações — ora via voz narrativa, ora via diálogo entre personagens (Sérgio Moura e Joaquim) e/ou monólogo interior — acerca do que seja a literatura ou de qual seja sua finalidade. Assim, em certa altura do romance, o narrador nos faz saber que “a vida intelectual de Ilhéus não era, que se dissesse, das mais poderosas” e que, ademais, “funcionava uma sociedade literária, na Associação dos Empregados no Comércio, onde comerciários liam-se mutuamente composições e poemas de amor” (SJI, p. 51). Dessa maneira, uma primeira concepção que tende a atravessar a narrativa é a da limitada e, às vezes, mesquinha vida cultural e poética da geração subsequente à dos coronéis conquistadores de terras — percepção que se refere, a princípio, ao labor poético. Destarte, o narrador colocará na boca do personagem Rui Dantas a emblemática frase de autoconfissão: “somos uma geração fracassada” (SJI, p. 51), frase que retomaremos mais adiante.

Ainda, nesse sentido, é representativo o caso do mencionado Rui Dantas. Primogênito do coronel Maneca Dantas, formou-se em direito, no entanto vive uma vida boêmia, “inútil” e, de quebra, apaixonou-se por uma prostituta de luxo (Lola Espinola), que, além de tomar seu dinheiro e iniciá-lo nos tóxicos, inspira-o a compor “sonetos burilados” (SJI, p. 188), de maneira a configurar o “mais romântico dos amores, o mais puro, o mais inocente...” (SJI, p. 188). Assim sendo, na passagem da fronteira um tanto moralista e deprimente do episódio, deparamo-nos com o limite confesso de uma “geração fracassada”, quer seja em questões político-econômicas, quer seja em expressões culturais ou, especificamente, literárias, haja vista que o comportamento, as ações e criações poéticas do personagem, que pode ser estendido à maioria dos demais jovens figurados, caminha no sentido de algo torpe no que se refere ao conteúdo, todavia bastante trabalhado quanto à forma. Por conseguinte, há uma evidente crítica a uma geração que não consegue acompanhar os complexos problemas do seu tempo tampouco lidar com eles. Uma geração que, em vez de tomar pé no mundo real, prefere

viver num universo ideal, buscando num romantismo tosco a forma “pura” e “inocente” do amor.

Ao tratar a produção poética nesses termos, o autor Jorge Amado abre espaço para um debate de mão dupla: se, num primeiro momento, Rui representa esse poeta alheio ao seu tempo, vivendo num universo ideal paralelo, não é menos verdade que Sérgio Moura também vive (e induz outros a viverem) num mundo outro. Não obstante, parece-nos que a diferença é que, enquanto o primeiro se isola no presente fechado, buscando em manifestações supostamente superadas o seu destino (o ultrarromantismo), o segundo parte de uma inconformação com o presente para a experiência utópica de um futuro de liberdade e fantasia, almejando, num pseudorealismo crítico, o modo perfeito para pintar seu mundo utópico. Assim sendo, a observação do criador em relação a sua criatura ecoa no próprio criador, Jorge Amado. Ao rechaçar o primeiro poeta e se aproximar do segundo, Amado acaba por localizar sua produção literária nesse universo ideal, sustentado numa perspectiva utópica, alinhada com o socialismo do Partido Comunista dos anos 20/30 do século passado.

De qualquer sorte, a crítica ao excessivo esforço na busca de “rimas ricas” para compor sonetos (forma clássica) românticos não necessariamente se contrapõe ao esforço de Sérgio Moura em “adequar” sua poesia para que ela alcance a classe operária/trabalhadora, conforme sugestão de Joaquim⁷. Portanto, atribuir finalidade imediata à produção artístico-literária implica, às vezes, abrir mão de certos atributos estéticos necessários à permanência da obra no tempo histórico, isto é, a obra fica presa em um universo singular que a impossibilita de alcançar a universalidade e, assim, tornar-se atemporal.

Ainda, uma segunda percepção de literatura contida em *São Jorge* é aquela que trata do público leitor e, conseqüentemente, da finalidade que ela cumprirá. O diálogo do personagem Sérgio Moura com Joaquim é, de veras, sintomático de que, para o autor, a poesia e/ou o romance fala aos trabalhadores, aos proletários. A linguagem poética precisa estar adequada ao entendimento desse público.

Em certa altura da narrativa, num trecho intercalado entre discurso indireto livre e discurso direto, deparamo-nos com as seguintes enunciações:

Conversavam de política, de economia, por vêzes de poesia. Joaquim gostava de ler os poemas de Sérgio e influíra mesmo na sua arte, já que fôra êle quem criticara certos poemas seus, revolucionários no conteúdo porém quase esotéricos na forma:
— Operário não entende isso...

⁷ Sugestão contida na citação direta subsequente.

— Mas a poesia... — e seu Sérgio começara uma longa explicação.
— Muito bem, companheiro — falou Joaquim, sério... — Pode tá certo tudo que você diz. Não entendo disso, pode tá certo, não vou discutir. Você que é o poeta. Mas veja: pra que é essa poesia? Não é para ajudar a revolução?
— É.
— E quem vai fazer a revolução? Os operários, o povo, a gente pobre, não é? Como é que essa poesia vai ajudar a revolução se a gente que vai fazer a revolução não entende o que ela diz? [...]
O poeta discutiu muito, não querendo se dar por vencido. Mas depois começou uma busca de ritmos populares e sua nova poética devia-se a essa discussão. Joaquim ficara alegre como uma criança quando, tempos depois daquela conversa, Sérgio mostrou-lhe os novos poemas:
— Isso, sim... Isso é bonito e todo mundo entende — comovia-se. — Disso a gente precisa...
Sérgio sentia-se perfeitamente pago. (SJI, p. 177).

Dessa maneira, o dilema enfrentado pelo poeta e seu interlocutor assemelha-se ao problema vivido pelo romancista Jorge Amado e sua geração, qual seja, a necessidade de encontrar um caminho do meio que desse conta de uma sintonia entre forma estética e conteúdo sócio-histórico. Tal questão perpassa primeiro pela adversidade da adequação linguística ao tema — que, no caso, mostra-se ideologicamente engajado —, porém, quanto a este, não se veem maiores objeções. A dificuldade é quanto ao aspecto formal que, consoante opinião do personagem Joaquim (militante revolucionário), é “quase esotérico”. Daí o imperativo de o poeta pesquisar um pouco mais e buscar “ritmos populares”, pois só assim “os operários, o povo, a gente pobre” irão entender sua poesia e, conseqüentemente, sentir-se-ão ali representados.

Ora, esse entendimento de composição poética guarda suas raízes no solo das páginas de *Cacau*, quando o narrador-autor propõe ser fiel (“honesto”) em sua arte tanto no que tange à reprodução da vida e das expressões dos trabalhadores das roças de cacau, quanto no que diz respeito ao modo compositivo do livro, arquitetado e construído sobre uma estrutura que pressupõe não só linguagem e presença popular, mas também a forma narrativa que melhor se acomoda àquela linguagem e presença: a forma do romance social (proletário). Dito de outra maneira, a discussão levantada pelo posicionamento de Joaquim e pela atitude do poeta Sérgio Moura de compor uma “nova poética” evidencia o debate içado entre as gerações modernista de 1930 e 1922, qual seja, aquele do experimentalismo formal e temático, cuja base encontra-se nos grandes acontecimentos experienciados naquela primeira metade do século XX dentro e fora do país. É claro que estamos falando da Grande Guerra de 1914-1918, da Revolução Russa de 1917, do Movimento Modernista no Brasil, do craque na Bolsa de Valores de Nova York, de 1929, e da Revolução Brasileira de 30. Tais eventos, se não

foram determinantes, contribuíram em larga medida com significativas mudanças nos rumos da literatura brasileira. Em seus estudos literários, o crítico João Luís Lafetá reconhecerá mesmo uma distinção de projetos entre as gerações de 22 e de 30. Para o estudioso, enquanto a primeira geração tenderá a uma abordagem interessada no viés estético da produção artístico-literária, o segundo grupo se lançará a um trato mais voltado ao campo ideológico.

Assim:

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 2000, p. 19).

Logo a seguir, o crítico nos faz saber que, sobre tais problemas, trata-se:

[...] na história literária, de *situar* o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (LAFETÁ, 2000, p. 19-20, grifos do autor).

Pretendendo romper com qualquer entendimento mecanicista entre os dois projetos, Lafetá ressalta que “o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época” (LAFETÁ, 2000, p. 20). Assim, vamos vendo o quão antenado está Jorge Amado a esse respeito quando, em sua literatura, imputa esse debate acerca dos projetos (estético e ideológico) também para os seus personagens. Afinal de contas, a crítica de Joaquim e a problematização quanto ao estilo literário de Sérgio Moura bem como àquele de Rui Dantas avançam no sentido de evidenciar uma tensão entre os literatos e seus leitores (endeusar o amor e a amada / engrandecer a revolução e os operários) a partir de determinadas formas poéticas (Rui, soneto;

Sérgio Moura, poema com rimas alternadas e redondilhas menores⁸). E é interessante observar que, diferentemente de *Cacau*, em que há inferências explícitas ao gênero romance, em *São Jorge dos Ilhéus*, o debate acerca da literatura centra força com o gênero lírico, com presença marcante da canção popular⁹.

Por seu turno, *Gabriela, cravo e canela* aborda o tema, também, com a lírica e, às vezes, a canção. Porém, diferentemente de *São Jorge*, a compreensão do que seja a literatura e/ou a escrita literária está diluída em meio ao romance. Quer dizer, os quatro capítulos de *Gabriela* iniciam-se com uma poesia, que será comentada em meado do mesmo capítulo. Há também o poeta de “temperamento trágico e boêmio”, Teodoro de Castro, além da irreverente poesia do “Dr. Argileu Palmeira”, que parece ironizar a vida e o gosto cultural de certa elite local, e ainda há a literatura de ocasião do professor Josué, ora sensual, ora crítica.

Já em *Tocaia Grande*, a temática da produção e do sentido simbólico e social da literatura aparece marginal, apenas como referência direta e explícita ao poeta Jorge Medauar, de quem Jorge Amado fora amigo.

Em suma, a concepção de literatura e, mais especificamente, de romance impressa nas páginas das narrativas do cacau, de Amado, acompanha o desenvolvimento intelectual, estético e político do autor — desenvolvimento nem sempre linear e muito menos simples. Se o problema do gênero romanesco se apresenta, na primeira narrativa, como algo relacionado à necessidade da “verdade” e da “honestidade” no contar da vida dos trabalhadores, no segundo romance, esses aspectos serão superados pela justeza com que são tratados, de maneira que estarão dissolvidos no próprio narrar dos fatos, que têm na épica sua viga mestra de sustentação. Na contramão do romance de 1943, temos SJI, que se apresenta imiscuído de outros gêneros literários, como a lírica e a canção e, também, acaba por evidenciar um tipo de “romance mesquinho” quando atribui ao núcleo de sua narrativa o caráter mesquinho da “conquista imperialista”. Isto implica dizer que os modelos e as virtudes usadas por Amado em seus livros do cacau estão respaldados pelos modelos e pelas virtudes sócio-históricas concretas.

⁸ Há uma poesia (SJI, p. 225) que demonstra de modo cabal a tensão entre o estilo (formal e temático) dos dois poetas criados por Amado. Inclusive, a dita poesia (“Búfalo de fogo”, de 1928) é criação do modernista Sosígenes Costa e dedicada a Jorge Amado (cf. MATTOS; FONSECA, 2004, p. 237-241).

⁹ Nós nos debruçaremos sobre a presença e o sentido da canção (popular) nos três primeiros romances do ciclo do cacau mais adiante.

1.3.3 Romances históricos do ciclo do cacau

Como já demonstrado até agora, os romances de Jorge Amado em evidência indicam forte tendência à forma literária romance histórico. A saga *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus* propõe uma narrativa progressiva da conquista ao apogeu e à decadência de um ciclo socioeconômico, ao mesmo tempo que conta a ascensão e o domínio de outro grupo social. Em *Gabriela, cravo e canela*, vemos a tentativa de narrar a história das terras do cacau e do povo ilheense por meio de uma crônica que aparenta ser de costumes, mas, no fundo, propõe-se a discutir os problemas e dilemas históricos levantados já em *Cacau* e arrolados nos dois romances supracitados. Por seu turno, *Tocaia Grande*, desde o princípio, apresenta aspectos de um romance histórico, seja na forma, seja no conteúdo, conforme apontamos acima. De mais a mais, ao incorporar certos elementos das narrativas precedentes, *Tocaia* amplifica temas e problemas suscitados em seus antecessores e vai além, acrescentando cenas e temáticas outras, como são os casos da presença de grupos étnicos (negros, ciganos, indígenas, turcos, sertanejos etc.), de ossos de ofício na formação de Tocaia Grande (puta, ferrador, bodegueiro, o caso da tocaia e do quadro cultural, por exemplo), das condições sócio-históricas e do destino dos jagunços etc..

Enfim, retomando a questão do romance histórico, em *Terras do Sem Fim*, deparamo-nos com a seguinte narração:

Um dia, muitos anos antes, quando a floresta cobria muito mais terra, quando se estendia em tôdas as direções, quando os homens ainda não pensavam em derrubar as árvores para plantar a árvore do cacau que todavia não chegara da Amazônia, Jeremias se acoitou naquela mata. Era um negro jovem, fugido da escravidão. Os capitães do mato o perseguiam e êle entrou pela floresta onde moravam os índios e não saiu mais dela. Vinha de um engenho de açúcar onde o senhor mandara chicotear as suas costas escravas. Durante muitos anos tivera tatuada nas espáduas a marca do chicote. (TSF, p. 85).

Mais do que referências históricas, o trecho acima situa um personagem importante com o qual a narrativa angariará um sentido histórico além de ações e reações de seres e situações particulares. É certo que as figuras principais do romance são os coronéis, mas em torno deles orbitam seres que, para além de figurantes, são coadjuvantes, tais como o negro Damião e mesmo Jeremias.

O filósofo G. Lukács, em *O romance histórico*, aponta, entre outros elementos característicos de tal gênero, a presença do personagem coadjuvante, bem como a imperativa

existência do que ele chama de “grande personalidade histórica”. Assim, Lukács, estudando os romances scottianos, entenderá que:

A grande personagem histórica, no papel de coadjuvante, pode gozar plenamente a vida como ser humano, aplicar na ação todas as suas qualidades grandiosas e mesquinhas; porém, no enredo, ela é figurada de modo que só age, só chega à expressão de sua personalidade em situações historicamente importantes. (LUKÁCS, 2011, p. 64).

Ademais, no que se refere à “grande personalidade histórica”, o filósofo dirá que esta:

[...] é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal. (LUKÁCS, 2011, p. 55).

Nesses termos, vamos percebendo a relevância, no plano macro de TSF, de personalidades como as do coronel Horácio da Silveira e, também, dos irmãos Badaró, enquanto, no plano micro, chama-nos a atenção a vida buliçosa, difícil e, às vezes, contraditória dos personagens coadjuvantes tais como o negro Damião, que, apesar de misturas qualitativas nutridas não só por certa ingenuidade e inocência, mas também por seu lado sanguíneo de matador bom de mira, em meio a um devaneio e/ou processo de autoconsciência, erra o tiro e, não matando Firmo, altera o desfecho da narrativa.

Ainda em relação ao supracitado trecho de *Terras do Sem Fim*, ele nos dá uma dimensão do caráter histórico do romance quando o narrador toma certos recursos linguísticos literários como “um dia...” ou “era um negro jovem...” para logo discorrer acerca do crônico problema da ocupação e do desenvolvimento espacial, assim como para situar o complexo racial que assola a pátria mesmo antes de se tornar nação e que, por modos diversos, ainda persiste. O narrador evidencia, à altura da inserção do personagem Jeremias na narrativa, a melindrosa questão da exploração do homem negro, e mesmo do índio, pelos colonizadores, grandes senhores de engenhos e de fazendas — questão que, ainda que passados séculos, impõe-se na pauta do dia, consoante o romance.

Uma outra dificuldade que se impõe diz respeito aos recursos estilísticos literários empregados na forma narrativa de TSF. A base da narração assenta-se nos princípios da épica, ressaltando desde valores como a valentia, a honradez, o sentimento de aventura e fortes

paixões até a centralidade da ação/reação dos homens em meio às adversidades naturais e sociais em que são/estão inseridos.

Ainda no que se refere ao gênero romance histórico, György Lukács afirma que:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Com essa primeira definição de romance histórico lukacsiana, podemos nos aproximar de *Terras do Sem Fim* e enxergar nele esse “despertar ficcional dos homens”, bem como aquelas “motivações” que explicam as ações/reações dos homens em determinados meios sociais e mesmo a justificativa para certas escolhas que os conduzem ao destino A ou B, ou um outro alternativo.

A narração do romance de 1943 de Jorge Amado, ao privilegiar como enredo a luta latifundiária entre a casta dos coronéis (os Badarós contra Horácio), o escritor encontra o assunto e, a partir dele, chega à justa forma em sua criação poética, alargando os homens e suas paixões à universalidade, como já observado por Antonio Candido. Conforme Candido:

Em *Terras do sem fim*, pela primeira vez, Jorge Amado simpatiza, no sentido psicológico, não moral, está visto, com os coronelões — os expoliadores. Penetra na sua humanidade e deixa de ver neles espantalhos sem alma, como era o esquemático Misael de Sousa Teles, de *Cacau*, e sua esquemática família. De tal modo que este livro, [...], não é mais feito do ponto de vista do proletário. Ele o é, simplesmente, do ponto de vista histórico (mais amplo) do pioneiro das terras do cacau no sul da Bahia, — expoliado ou expoliador, cabra ou patrão — entrado para a categoria da história. (CANDIDO, 2011, p. 52).

Destarte, tanto a percepção ampla de Lukács, quanto a leitura específica de Candido apontam que, ao penetrar num romance como *Terras*, o seu caráter histórico não se encontra necessariamente no “elencar” de fatos ou personalidades históricas como num almanaque, mas sim em demonstrar, tomando personalidades/personagens concretas experienciando situações concretas, como os eventos e as manifestações singulares participam das realizações e/ou paixões universais e influem nelas. No caso do romance *in foco*, mesmo reconhecendo a importância da vida, da luta e da causa dos proletários, para poder entender e explicá-las, o autor precisa enxergar e transpor para a sua narrativa exatamente as “motivações” que

conduziram o proletariado (no caso de TSF, não se trata do proletário, mas do trabalhador camponês) às condições de exploração em que se encontra e, respectivamente, à sua missão histórica de libertar-se e libertar a humanidade. Por isso, foi uma sacada importante por parte do autor colocar a figura dos coronéis em primeiro plano e, em sua volta, personagens que, aos seus modos, alteram o curso dos acontecimentos.

Encetada pelas mesmas “motivações” e, por uso de estratégias estéticas um pouco diferentes das configuradas em *Terras do Sem Fim*, arquitetada nos moldes estruturais de uma narrativa histórica clássica, temos, em *São Jorge dos Ilhéus* — que se impõe a tarefa de dar sequência à história anterior —, uma narração que vacila entre o romance de tese e o romance histórico (mais ou menos próximo do modelo do humanismo democrático), para ficarmos com os termos de Almeida (1979) e Lukács (2011), respectivamente. No entanto, diferentemente da obra de 1943, o livro de 1944 contrapõe os conquistadores de ontem (os coronéis) com os “vencedores” de hoje (os exportadores e o capital financeiro personificado) e, sempre que possível, indica os “homens” do futuro (os comunistas).

Há em *São Jorge*, no final do primeiro capítulo, um trecho que nos dá uma ideia panorâmica acerca de Ilhéus. Conforme nos conta o narrador:

a cidade de Ilhéus vivia uma vida de trabalho, de lutas políticas e de lutas por dinheiro, nas suas ruas estreitas formigava uma multidão onde se viam diariamente caras novas. Houve um tempo em que todos se conheciam nessa cidade. Mas esse tempo vai distante, hoje só as pessoas mais importantes são conhecidas de todos. Os navios que chegam trazem gente nova, homens e mulheres que vêm em busca do ouro fácil que nasce na árvore do cacau. Porque por todo o Brasil corre a fama da “Rainha do Sul”, fama que está mesclada com as antigas histórias de morte e tiroteios e com as histórias modernas do cacau sendo a melhor lavoura do país. (SJI, p. 52).

Na contraposição do centro narrativo de *Terras do Sem Fim*, cujo enredo passa-se majoritariamente em ambiente rural, *São Jorge dos Ilhéus* tem a maior parte de sua narração concretizada na zona urbana. Decorre disso, como já mencionado, o esforço do autor em desenvolver uma linha histórica progressiva (não necessariamente reta, como demonstram as disposições estruturais das narrativas) a fim de evidenciar, do ponto de vista popular, uma abordagem outra dos fatos e das personalidades históricas para além das versões oficiais, bem como para colocar em debate os prós e os contras da modernidade: avanços técnicos, relações e interações sociais, vícios e desvios de caráter, dinheiro e especulação financeira etc.

György Lukács trata, em seus estudos sobre o romance histórico, de uma vertente do gênero que foca no que ele chama de “humanismo democrático”. O romance histórico do

humanismo democrático está ligado a uma literatura de protesto em contexto imperialista cuja visão de mundo se assenta ora sob as teorias cétricas, ora sob o agnosticismo da classe burguesa da época, como diz o próprio Lukács (2011, p. 312).

Ao falar do romance histórico do escritor alemão Heinrich Mann, o filósofo húngaro assevera que:

O protesto humanista contra a barbárie da era imperialista é mais claro, aberto e combativo na medida em que ela encontra de maneira clara e aberta seu mais brutal apogeu no fascismo. Com o avanço do fascismo, e na luta contra ele, o humanismo da oposição democrática torna-se cada vez mais amplo e profundo politicamente, cada vez mais social; seus representantes significativos erguem-se a posições cada vez mais elevadas na crítica de seu tempo. (LUKÁCS, 2011, p. 320).

Se explicitamente *São Jorge dos Ilhéus* não se propõe a tarefa de protesto sistemático contra a barbárie fascista no Brasil, ele configura os contornos do seu aparecimento e de como tal movimento angariou espaço em nosso meio durante aquela primeira metade do século passado, via movimento integralista. Ainda que o foco da narrativa amadiana de 1944 seja a luta e a derrocada do coronelismo para o grupo dos exportadores/financistas e embora o movimento político *pareça* obedecer a sucessões históricas de modo mecânico, as vidas, as paixões e os destinos ali figurados despontam como uma oposição à brutalização total do que é humano. Certamente, do ângulo humanista, as personalidades de Lola Espinola, de Julieta Zude e, principalmente, de Raimunda dão conta dessa oposição. No que tange ao político, o escorraçamento dos camisas verde-amarelistas da Ilha das Cobras é, também, uma cena favorável a esse entendimento.

No encaço dessa dimensão historiográfica, por assim dizer, do romance *São Jorge*, temos traços sinuosos do chamado romance de tese. Convivendo juntos na narrativa, tal dimensão e tais traços imputam ao estudo do romance um elevado nível de complexidade, que nos parece estar conectado com as dificuldades de assimilar e explicar as contradições materiais e psicológicas pelas quais passavam as gerações de 30 e 40 do século XX. O recorte temporal histórico da narrativa de *São Jorge dos Ilhéus* é um tempo muito próximo do escritor Jorge Amado. É quase impossível o autor não se deixar influenciar por certos acontecimentos imediatos e transfigurá-los sem as devidas mediações estéticas, ainda mais quando estamos falando de alguém engajado, como é o caso do romancista baiano. Em suma, não é difícil nos depararmos no romance com falas ou cenas um tanto proselitistas em relação

ao “Partido”. Há um trecho em que o narrador conta a ida de Joaquim a uma reunião da célula:

Joaquim pensa que em muitas cidades do mundo, naquela hora possivelmente, outros homens estarão andando, sob a chuva ou sob as estrêlas do céu lindo, para as suas células, para ajudar a mudar o destino do mundo. Uma emoção feliz enche o peito de Joaquim tôda a vez que êle pensa no seu Partido. Joaquim ama várias coisas no mundo [...] Mas ama de um modo diferente o seu Partido. O Partido é o seu lar, sua escola, sua razão de vida. (SJI, p. 111).

Há evidente louvação do Partido, colocado como sujeito redentor da humanidade, inclusive, às vezes, elevado a um nível de perfeição que a própria materialidade histórica e o princípio da verossimilhança da estética realista contestam.

Diferentemente de *Terras do Sem Fim* e de *São Jorge dos Ilhéus*, o quarto romance do ciclo do cacau, *Gabriela, cravo e canela*, aproxima-se formalmente do gênero romance histórico de maneira sutil e comedida. Logo no início da narrativa, a voz que narra nos fazer saber que:

Muita coisa recordava ainda o velho Ilhéus de antes. Não o do tempo dos engenhos, das pobres plantações de café, dos senhores nobres, dos negros escravos, da casa ilustre dos Ávilas. Desse passado remoto sobravam apenas vagas lembranças, só mesmo o Doutor se preocupava com ele. Eram os aspectos de um passado recente, do tempo das grandes lutas pela conquista da terra. Depois que os padres jesuítas haviam trazido as primeiras mudas de cacau. Quando os homens, chegados em busca de fortuna, atiraram-se para as matas e disputaram, na boca das repetições e dos parabéluns, a posse de cada palmo de terra. Quando os Badarós, os Oliveiras, os Braz Damásio, os Teodoros das Baraúnas, outros muitos, atravessavam os caminhos, abriam picadas, à frente dos jagunços, nos encontros mortais. Quando as matas foram derrubadas e os pés de cacau plantados sobre cadáveres e sangue. Quando o caxixe reinou, a justiça posta a serviço dos interesses dos conquistadores de terra, quando cada grande árvore escondia um atirador na tocaia, esperando sua vítima. *Era esse passado que ainda estava presente em detalhes na vida da cidade e nos hábitos do povo.* Desaparecendo aos poucos, cedendo lugar às inovações, a recentes costumes. (GCC, p. 21, grifos nosso).

Destarte, ultrapassando os limites das referências temporais vistas nas citações do “engenho”, das “plantações de café”, dos “senhores nobres” e dos “negros escravos”, bem como daquelas personalidades que protagonizaram a luta pela conquista das terras no sul da Bahia — “os Badarós, os Oliveiras, os Braz Damásio, os Teodoros das Baraúnas, outros muitos” —, o trecho supracitado nos possibilita ver, do ponto de vista estético, um narrador e

uma linguagem mais polidos, no sentido de que na narração se percebe uma voz livre que narra uma crônica, a princípio destituída de maiores interesses sociopolíticos. Não obstante, no desenrolar das cenas e dos fatos, essa mesma voz potencializa a percepção do leitor para problemas históricos que ainda não foram resolvidos. Tais problemas se apresentam, à primeira vista, como de “costumes”, embora estejam ligados essencialmente à estrutura social em todas as suas dimensões. Ainda, tendo em conta o assunto exposto, a voz narrativa, para situar o leitor e tentar “explicar” o presente, procura trazer à tona, pela memória, o passado. A insistência no uso do advérbio temporal “quando” e, também, dos verbos no pretérito induz o leitor a retomar e recompor aquele passado que *ainda* não passou por completo. É evidente que esse passado, em *Gabriela* e por extensão em todo o ciclo do cacau, assenta-se no âmbito dos “costumes”, mas principalmente na esfera da economia. O poeta, crítico literário e ensaísta José Paulo Paes diz, no posfácio à segunda edição de *Gabriela, cravo e canela* pela Companhia das Letras, que “na estrutura de *Gabriela* se justapõem duas linhas narrativas — a do coletivo, centrada na luta política entre o exportador Mundinho Falcão e o coronel Ramiro Bastos, e a do individual, voltada para o idílio amoroso de Nacib com Gabriela” (PAES, 2012, p. 324). Um pouco mais abaixo, na mesma página, o ensaísta dirá que:

[...] Desde o princípio, confluem na narrativa, em enfrentamento crítico, o tema da sujeição/libertação feminina e o tema do atraso/progresso urbano. O jogo de paralelismos e interações entre os dois temas dialéticos se vai enriquecendo com o avanço da narrativa. Por aí se evidencia a íntima correlação de um com o outro, não obstante situarem-se em esferas diversas, um na da ética, o outro na da economia. O realce de semelhante tipo de correlação era de esperar num romance histórico de costumes como *Gabriela*, cujo assunto, como já se disse, é o declínio do poder dos coronéis e a ascensão dos exportadores de cacau. Esse processo político-econômico tem repercussões na vida social de Ilhéus, sobretudo nas relações entre os sexos. (PAES, 2012, p. 324).

É certo que não há consenso entre a crítica sobre a narrativa amadiana de 1958 ser um romance histórico, mesmo acrescentando “... de costumes”, como fez José Paulo Paes. É comum ver uma parte significativa dos críticos enxergar em *Gabriela* uma “crônica” que oscila entre a narração do desenvolvimento socioeconômico da zona cacauífera e, no encalço deste, a descrição de costumes particulares um tanto interioranos — como são os casos do marido ultrajado (coronel Jesuíno Mendonça), que, para “preservar” sua honra, mata a sangue frio a esposa adúltera (Sinhazinha Guedes Mendonça) e o amante (dr. Osmundo Pimentel) ou da intransigência do patriarca (coronel Melk Tavares) em relação à filha (Malvina), entre outras ocorrências. No entanto, em leitura mais cuidadosa, nós nos depararemos com certos

elementos que nos conduzem à forma do romance histórico, como demonstrado mais acima. De um ângulo mais abrangente, GCC aponta questões que dialogam com o que Lukács sistematizou acerca da “crise do realismo burguês” (pós-1848) em seu *O romance histórico* (2011). Em uma abordagem mais específica, em referência ao autor, *Gabriela* sugere uma guinada no trato do assunto e da forma de sua escrita literária. Trataremos dessa questão com afinco mais à frente, no capítulo 4.

Por seu turno, *Tocaia Grande*, desde o projeto à concretização em livro acabado, ambiciona ser um romance histórico. Tomando como ponto de partida o princípio, o desenrolar e o desfecho da história de um lugarejo ficcional nas terras do cacau, Jorge Amado pretende construir uma narrativa histórica que funcione como uma síntese do tema ligado à cultura do cacau. Todavia, *Tocaia*, diferentemente dos três romances posteriores a ele, que elegeram a narração da conquista da terra e do desenvolvimento material e cultural das cidades de Ilhéus e Itabuna, desloca seu enredo para contar a história “obscura” do arraial de Tocaia Grande antes de se tornar Irisópolis.

Num trecho em que o personagem Fadul Abdala passa por uma paragem e fica sabendo da história do lugar:

[...] soube que o nome daquele sítio era Tocaia Grande, assim denominado por ter sido cenário de tenebrosa emboscada seguida de matança a sangue-frio alguns anos antes nas desapiadadas brigas dos coronéis pela posse das derradeiras matas — naquelas bandas do rio das Cobras já não existia palmo de terra que não tivesse dono.

No calor da narrativa, tipos de má-fé, línguas de trapo, citavam nomes a propósito da famigerada tocaia mas Fadul sabia dar o devido valor a aleivosias e intrigas: entravam por um ouvido, saíam por outro. Certas versões, o melhor é ignorá-las. (TG, p. 38-9).

Assim, ao mesmo tempo que o narrador de *Tocaia* anseia evidenciar a “face obscura” da história da emancipada “Irisópolis”, no intuito de “contar” o que não foi contado nos compêndios, ele acaba por colocar em pauta a contraface de uma história que, apesar de ser colocada à sombra nos manuais (ou em razão disso), tem sua validade e é necessária como contraponto da formação/transformação histórica, uma vez que foi vivida e feita pelos homens de um grupo social desfavorecido socioeconomicamente.

De todo modo, se, no primeiro parágrafo transcrito acima, nós nos deparamos com um narrador estranho que informa o personagem sobre a faceta brutal da história daquela paragem (que leva o nome de episódios que atravessam todo o ciclo — tocaia), a segunda parte da transcrição lança-se no intuito de desacreditar a primeira, já que há várias narrativas a respeito

da origem do sítio de Tocaia Grande. Dessa maneira, ao menos dois problemas nos saltam à vista. O primeiro está ligado a uma concepção ontológica que podemos chamar “ingênua”, quando o enredo sugere ações e interações socioculturais isoladas no reduto da comunidade de Tocaia sem ligações diretas com o mundo exterior, a não ser quando se trata de questões econômicas ou comerciais. O segundo se refere à percepção de que o que está em disputa são narrativas históricas. Ou seja, está em conflito, aqui, a experiência da história pelos homens, bem como o que será registrado e legado à posteridade. Inclusive, o resultado desse embate mostra-se antidialético, pois, ao fim e ao cabo do romance, a sugestão é que a civilização, mediada pelo Estado com sua estrutura e superestrutura, é negativa e letal ao homem.

1.4 Cacau: a monocultura brasileira na ficção cíclica de Jorge Amado

A certa altura do romance *Terras do Sem Fim*, lemos o seguinte:

A árvore que influía em Ilhéus era a árvore do cacau, se bem não se visse nenhuma em tôda a cidade. Mas era ela que estava por detrás de tôda a vida de São Jorge dos Ilhéus. Por detrás de cada negócio que era feito, de cada casa construída, de cada armazém, de cada loja que era aberta, de cada caso de amor, de cada tiro trocado na rua. Não havia conversação em que a palavra cacau não entrasse como elemento primordial. (TSF, p. 148).

Como se vê, o narrador de *Terras* confere ao fruto do cacau grande importância, não apenas natural ou econômica, mas simbólica para o desenvolvimento material e cultural da região sul-baiana e até do Brasil.

De fato, o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro, desde a descoberta até o século passado — e também o atual —, perpassa necessariamente pelo desenvolvimento da agricultura, em especial a monocultorista. Estudiosos da envergadura de um Caio Prado Júnior ou de um Celso Furtado buscarão entender a formação do Brasil tomando os “ciclos produtivos”, bem como os sujeitos que os gerenciam como base de suas interpretações sócio-históricas e econômicas. Prado Jr., por exemplo, distinguirá os ciclos extrativista e, principalmente, agricultor como fundamentais para a evolução econômica nacional. Para o autor: “a agricultura é o nervo econômico da civilização” (PRADO JR., 2004, p. 130). Ademais, conforme Caio Prado Jr., o ciclo baseado na agricultura apresenta “uma evolução cíclica, tanto no tempo como no espaço, em que se assiste sucessivamente a fases de prosperidade estritamente localizadas, seguidas, depois de maior ou menor lapso de tempo,

mas sempre curto, do aniquilamento total” (PRADO JR., 2004, p. 127). Destarte, aproveitando estudos do pesquisador João Paulo Ferreira dos Santos, este constatará que:

Desta “evolução cíclica” obtêm-se os ciclos produtivos que se estendem desde o “ciclo da cana-de-açúcar” no século XVIII, do “ciclo do algodão” no final do século XVIII e início do XIX, do “ciclo do tabaco”, de fins do séc. XVIII e início do XIX, do “ciclo do café” no século XIX e parte do XX, bem como do “ciclo do cacau”, no século XX. (SANTOS, 2017, p. 64).

Assim sendo, não é de se estranhar esses produtos agrícolas aparecerem ressignificados na literatura, do ponto de vista econômico, cultural, social e político, tornando-se símbolos ficcionais nas páginas dos romances do paraibano José Lins do Rego, que, além de tematizar a cana-de-açúcar, fê-lo sistematicamente, de modo a configurar o chamado ciclo da cana-de-açúcar. De mais a mais, podemos citar ainda o romance *Terra roxa* (1934)¹⁰, do paulista Rubens do Amaral, que versa sobre o café, e também, não menos importante, temos as narrativas amadianas em pauta, tematizando a cultura do cacau.

No mesmo tom do fragmento citado mais acima, de *Terras do Sem Fim*, testemunhamos passagens nos demais romances amadianos que enfatizam o papel preponderante do fruto do cacau na economia e no progresso local. No romance de 1933, que leva o nome do fruto, o narrador assevera que “o cacau era o grande senhor a quem o coronel temia” (CA, p. 224). Quer dizer, mesmo que o coronel conservasse um elevado poder de mando, perpassando desde a esfera econômica, política, cultural e social até a “determinação” da vida e do destino das pessoas abaixo de suas relações, o cacau estava acima do fazendeiro, pois, sem seus valiosos grãos, os potentados não passavam de homens comuns. Em *São Jorge dos Ilhéus*, o narrador nos faz saber que:

há muita gente vivendo em tórno das árvores do cacau. Tem os exportadores, alguns dos quais nunca viram sequer uma fazenda. Tem os fazendeiros, donos da terra, valentes e ricos. Tem os advogados, os médicos, os agrônomos, os ficais. Tem os capatazes, a gente mais ruim do mundo. E tem os trabalhadores, os que colhem cacau, que secam os caroços, que podam as roças. São os mais pobres de todos, os “alugados”, os que nunca têm saldo. (SJI, p. 78).

Alinhado aos seus antecessores, o romance amadiano de 1944 não só reitera a relevância do fator econômico da árvore do cacau, mas também coloca sob sua sombra, inclusive de modo hierarquizado, os sujeitos e suas formas de intercâmbio, destacando —

¹⁰ Mencionado por Luís Bueno (2015, p. 210).

dada a dose de engajamento aplicado à narrativa — a ação e a condição de “alugados” dos trabalhadores, que se encontram na base da pirâmide.

De modo mais abrangente, o narrador de *Gabriela, cravo e canela* nos apresenta uma visão panorâmica e melhor situada historicamente. A passagem é um pouco longa, mas vale a pena a leitura.

Como poderia são Jorge ficar indiferente a tanta aflição? Vinha ele dirigindo, bem ou mal, os destinos dessa terra, hoje do cacau, desde os tempos imemoriais da capitânia. O donatário, Jorge de Figueiredo Correia, a quem o rei de Portugal dera, em sinal de amizade, essas dezenas de léguas povoadas de silvícolas e de pau-brasil, não quisera deixar pela floresta bravia os prazeres da corte lisboeta, mandara seu cunhado espanhol morrer nas mãos dos índios. Mas lhe recomendara pôr sob a proteção do santo vencedor dos dragões aquele feudo que o rei seu senhor houvera por bem lhe regalar. Não iria ele a essa distante terra primitiva mas lhe daria seu nome consagrando-a a seu xará são Jorge. Do seu cavalo na lua, seguia assim o santo o destino movimentado desse São Jorge dos Ilhéus desde cerca de quatrocentos anos. Vira os índios trucidarem os primeiros colonizadores e serem por sua vez trucidados e escravizados, vira erguerem-se os engenhos de açúcar, as plantações de café, pequenos uns, medíocres as outras. Vira essa terra vegetar, sem maior futuro, durante séculos. Assistira depois à chegada das primeiras mudas de cacau e ordenara aos macacos juparás que se encarregassem de multiplicar os cacaueiros. Talvez sem objeto preciso, apenas para mudar um pouco a paisagem da qual já devia estar cansado após tantos anos. Não imaginando que, com o cacau, chegava a riqueza, um tempo novo para a terra sob a sua proteção. Viu então coisas terríveis: os homens mantando-se traiçoeira e cruelmente pela posse de vales e colinas, de rios e serras, queimando as matas, plantando febrilmente roças e roças de cacau. Vira a região de súbito crescer, nasceram vilas e povoados, vira o progresso chegar a Ilhéus trazendo um bispo com ele, novos municípios serem instalados — Itabuna, Itapira —, elevar-se o colégio das freiras, vira os navios desembarcando gente, tanta coisa vira que pensava nada poder mais impressioná-lo. (GCC, p. 16-7).

Mesmo que o narrador se coloque na posição de mediador entre uma consciência histórica mítica (são Jorge, o Cavaleiro) e o leitor, a marca testemunhal impressa no parágrafo acima nos possibilita um olhar em perspectiva horizontal e também vertical acerca do significado histórico dos ciclos produtivos no processo formativo do Brasil. Ao amparar-se em marcos da historiografia nacional, aludindo ao rei e seu cunhado, Jorge de Figueiredo Correia, bem como à narração do princípio da cultura extrativista e agrícola, que, para lucrar êxito, teve de “trucidar” povos, tradições e meio natural, a voz narrativa constrói um sentido outro para o cacau. Ao incutir no fruto o fator econômico, o narrador amplia o objeto natural à dimensão social, de modo a comportar em seu valor de troca, portanto mercantil, a vida e o destino dos seres envolvidos em tal processo.

Em um pequeno artigo, intitulado “O fator econômico no romance brasileiro”, escrito em julho de 1945, Graciliano Ramos chama a atenção para esse aspecto até então negligenciado na literatura brasileira e, paulatinamente, reivindica a necessidade de os escritores superarem o preconceito em relação aos “números” e às “estatísticas”. Para Graciliano, se não se apresenta o processo, a base material pela qual as coisas, os acontecimentos e os personagens são o que são, tais elementos estarão pela “metade”, “humanidade incompleta”. Nas palavras do Velho Graça: “humanidade que às vezes sente e pensa, mas é absolutamente desprovida das necessidades essenciais” (RAMOS, 1962, p. 324). Ademais, na opinião do escritor alagoano, “testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam, ora o capitalista, ora o trabalhador, mas as relações entre as duas classes ordinariamente não se percebem” (RAMOS, 1962, p. 323).

Na verdade, a reivindicação de Graciliano ao apontar o fator econômico nas narrativas de ficção é que ele se faça presente nos enredos não apenas como “fenômenos” abstratos, e, sendo matéria basilar das ações/interações humanas, mostre-se por completo, apresente-se como processo ou, como o escritor diz: “[...] o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas” (RAMOS, 1962, p. 327).

No caso dos romances amadianos, em especial os que tematizam o cacau, vemos que, em alguma medida, tal preceito se realiza. A partir da base material, galgada na relação produtiva e comercial do fruto do cacau, vamos vendo o desenrolar das coisas e também do desenvolvimento (não necessariamente linear) dos personagens e do ambiente onde se encontram. É certo que, do ponto de vista estético, nem sempre os romances logram a justeza entre a forma e o assunto, o que não compromete em absoluto a sua eficácia.

No contraponto dessa reflexão de Graciliano Ramos, vemos, nos estudos dos sociólogos e economistas, com destaque para os dois ensaístas um pouco antes mencionados, do início do século passado, o quão importante é uma abordagem que privilegie o fator econômico como ponto de partida para se chegar a uma profunda compreensão do que são o homem e a sociedade humana no tempo-espço. No entender de Caio Prado Jr., é a busca pelo “sentido” na evolução de um povo que, conforme ele, é perceptível “no conjunto dos fatos e acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo” (PRADO JR., 2004, p. 19). Por seu turno, o economista Celso Furtado impõe-se a tarefa de compreender o

Brasil moderno buscando em sua formação econômica os elementos que, juntos, expliquem o “ser-precisamente-assim” do Estado brasileiro daquela quadra histórica.

Nisto, ao investigarmos como tal tema se concretiza na literatura, em especial naquela do cacau de Jorge Amado, vamos vendo que a reivindicação de Graciliano Ramos se soma a outras, como a de Antonio Candido, quando observa que a literatura modernista, sobretudo a dos anos 30, propõe-se a necessária tarefa de descobrir e “interpretar” o país¹¹. Talvez seja importante dizer que tal empreita, conforme Candido (2017), caminha junto com nossa literatura desde o “aparecimento da ficção” até o “triunfo do romance” ou, melhor dizendo, desde o instante em que os românticos, especialmente o cearense José de Alencar, conferem contornos mais definidos ao chamado “regionalismo romântico”, isto é, uma “descrição típica da vida e do homem nas regiões afastadas” (CANDIDO, 2017, p. 537).

Até agora temos visto o quão importantes foram o fruto e a cultura do cacau para o povo sul baiano. Uma cultura, via de regra, tão favorável ao desenvolvimento material e espiritual daquele povo, mas também — por conta da ambição dos homens — tão nociva à sua humanidade —, na acepção de sua integralidade ética e afetiva junto ao conjunto social. Assim sendo, aquele fruto, que, em 1746 teve suas primeiras sementes plantadas na região da Mata Atlântica do sul da Bahia, tornou-se, algum tempo depois, elemento basilar de riqueza e domínio do homem sobre a natureza e, também, sobre outros homens. Foi esse mesmo fruto que, no encaixo da cultura da cana-de-açúcar e do fumo (já em decadência), naquela região baiana, despontou como ciclo produtivo, angariando a mesma importância econômica (ou maior) dos seus antecessores — a cana e o fumo — e, do mesmo modo, condicionado a um apogeu e uma ruína. Desse movimento histórico de valorização agrícola em relação aos ciclos produtivos, que em larga medida aparece condicionado às demandas internacionais, bem como às flutuações do câmbio financeiro (bolsas), o cacau é transposto para as páginas da ficção amadiana, não apenas como elemento temático secundário, no sentido de ser um pano de fundo para discussões outras. O cultivo — ou monocultivo — do cacau, formando par com a terra (posse e extensão), ganha a atenção do romancista baiano, que vê em tal cultura um chão fértil para tratar, de uma perspectiva mais imediata, dos benefícios e malefícios estruturais e superestruturais que o fruto possibilita à população local. Num relance ampliado, o autor encontra na matéria elementos que lhe servem de base para demonstrar certo anacronismo cultural que ainda vegeta no peito do país em processo de modernização. Para dar conta de tal empreita, Jorge Amado escreve vários livros que tocam no assunto, no entanto

¹¹ Cf. “Poesia, documento e história” (CANDIDO, 2011) e “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (CANDIDO, 2006).

apenas cinco romances, escritos em intervalos temporais mais ou menos curtos, abordam direta e completamente o tema. Tais romances são os que constituem o *corpus* deste trabalho.

Ademais, mesmo considerando a quantidade de volumes escritos sobre o cacau, inclusive construídos de maneira que um parece nascer do outro e ampliá-lo, reitera-se que as narrativas *in foco* jamais foram definidas pelo seu criador como sendo um ciclo, como é o caso dos romances do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, ligados pela mesma temática e ambientação e reconhecidos pelo escritor paraibano como constitutivos de um “ciclo”. No caso de Jorge Amado, tal definição é de responsabilidade da crítica. Em suma, na dissertação de mestrado de Wladimir Saldanha dos Santos, intitulada “‘Neste mundo só ele mandava’: narrador e narração no ‘ciclo do cacau’ de Jorge Amado”, o pesquisador assevera que “a denominação ‘ciclo do cacau’, para o conjunto de romances amadianos de ambiência grapiúna, avulta como estranha à narração, ou seja, como exclusiva construção da crítica literária” (SANTOS, 2009, p. 18).

Portanto, neste primeiro momento, em que destacamos aspectos teóricos reflexivos, bem como buscamos justificar e fundamentar conceitualmente nossa pesquisa, nós o fazemos procurando no interior das próprias obras amadianas em questão, para construir o chão das análises a seguir.

CAPÍTULO II

O CACAU ENTRE O CORONEL E OS OUTROS

O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia.

Jorge Amado

1. *Cacau*: preparando o ciclo

O homônimo da fruta amazônica que intitula o segundo romance publicado do escritor baiano Jorge Amado é representativo da importância econômica, cultural e social que angariou na primeira metade do século XX, no cenário local, nacional e internacional, de maneira que tal fruto alterou rotinas, hábitos e vidas de pessoas das mais distintas classes sociais e etnias.

Assim como outros produtos agrícolas e/ou de extração que foram fundamentais para a economia brasileira durante o período colonial, imperial e também republicano (cana-de-açúcar, ouro, fumo, café etc.), o cacau aparece no sul da Bahia não apenas como lavoura promissora para o desenvolvimento econômico regional, mas, sobretudo, como símbolo de progresso material e cultural num momento em que o país esforçava-se por modernizar suas estruturas e romper de vez os laços com as técnicas atrasadas e com uma organização social de valores e posturas aristocráticas já obsoletas.

Não é à toa Amado tematizar e intitular o seu livro ficcional com o nome da fruta que aparenta ser e “vale[r] mais que ouro”. Também não é coincidência diversos escritores, antes e depois de Amado, terem elegido o cacau como assunto de suas obras literárias. Apenas para citar, nos anos 1876 e 1877, o escritor paraense Inglês de Souza publicava os romances *O Cacaalista: cenas da vida do Amazonas* e *O Coronel Sangrado*, respectivamente. Essas narrativas compõem-se de relatos da vida de moradores da fazenda São Miguel, situada à margem de um dos afluentes do rio Amazonas, de maneira a apresentar aspectos e costumes presentes na rotina dos fazendeiros e, também, dos trabalhadores que lidavam com a cultura do cacau naquela região na segunda metade do século XIX. Aproveitando os estudos de João Batista Cardoso (2006), outros títulos que tematizam a fruta extrativista são *Maria Bonita* (1914), do baiano Afrânio Peixoto; *Rincões dos frutos de ouro: contos regionais da Bahia*, do cearense Sabóia Ribeiro, escrito em 1928 e publicado em 1933; *Sapupema: contos amazônicos*, do acreano José Potyguara, lançado em 1942; e vale mencionar ainda escritores como Adonias Filho, Euclides Neto e James Amado — irmão do Jorge —, entre tantos outros literatos que escreveram ficção e estudos ensaísticos sobre a cultura cacauera no sul baiano.

Ademais, quer seja pelo veio ficcional, quer seja pela sistematização ensaística histórico-sociológica, a cultura do cacau evidencia-se um campo importante e fértil para a compreensão e explicação do Brasil moderno, haja vista que, em torno da produção e comercialização cacauera, há todo um sistema orgânico que diz muito sobre a formação

político-econômica e social, abrangente à geografia regional e nacional. Além disso, ainda que outras lavras apareçam representadas em páginas ficcionais, destacam-se, em termos de volumes dedicados, a lavoura do cacau e a produção canavieira, sob as penas de Jorge Amado (entre outros) e de José Lins do Rego, nessa ordem.

Afinando ao nosso objeto, Amado dedica cinco de suas obras — as quais constituem o *corpus* deste trabalho, como já apresentado — para tratar direta e especificamente da lavoura do cacau. O primeiro romance, apesar de sua carga sociológica e, também, da ênfase num possível debate formalista (ser romance proletário ou não), prepara terreno para uma profícua discussão, que, em seus desdobramentos, dá a ver um desenvolvimento (não necessariamente linear) que atinge, por seu turno e simultaneamente: o autor, sobretudo em seu amadurecimento pessoal, estético e militante; a obra, principalmente em quesitos técnico-literários; e o público leitor, que, no contato com os romances, certamente extrai deles lições de toda ordem e sentido, entre outras coisas, em decorrência do caráter popular, característico das letras amadianas.

Assim, à primeira vista, na literatura de Jorge Amado, há uma tendência à autorreflexão tanto estético-literária quanto autoral, característica que, *a priori*, não parece destoar da maioria dos autores que escrevem romances. Desse modo, deparamo-nos em *Cacau*, o pioneiro do ciclo, com uma série de sugestões mais ou menos abertas pela voz narrativa e pelo discurso direto livre dos personagens acerca do que seria uma literatura “honesta” e de como construí-la. Ainda que, em boa medida, as sugestões postas apareçam enrijecidas por uma visão um tanto polarizada e carente de mediações, elas possibilitam uma vista panorâmica do problema estético e também social em pauta no instante de produção do romance.

No capítulo “A Poetisa”, por exemplo, deparamo-nos com um episódio da narrativa que, embora, por um lado, revele fragilidades quanto ao domínio técnico e à profundidade psicológica na construção das cenas e dos personagens, por outro lado, fornece matéria para vantajoso debate em relação à literatura situada entre o “real” e o “ideal”, este se aproximando substantivamente do romântico. Em meio à narração, à transcrição de soneto e do “impresso”, é apresentado o seguinte diálogo entre o narrador-personagem e Mária, a filha do fazendeiro Manuel Misael de Sousa Teles:

No outro dia, entreguei o impresso a Mária.
— A senhora deixou cair isso ontem.
— E só me entrega hoje?
— Esqueci no bôlso.

Ela tomou do papel e leu. Reconheceu:
 — Pedido de colaboração para um anuário daqui. Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda...
 — Boa idéia.
 — ... das festas, da beleza das roças, da vida boa de vocês...
 — Boa?
 — E então, é má?
 — É péssima.
 — Vocês têm casa, comida, roupa e saldo.
 — Raras vêzes.
 — Acham isso pouco?
 — Bastaria à senhorita?
 — Você é ousado. Com que direito me interroga?
 — A senhorita vai escrever sôbre nossa vida e eu não quero que a senhorita seja desonesta.
 — Procure seu lugar...
 — Se êsse anuário publicasse eu também ia escrever uma coisa sôbre a nossa vida.
 — Você? Ah! Ah! Ah! (CA, p. 239-240).

Visivelmente, o problema da transposição da vida social, materializada nas relações de trabalho e afetivas, para páginas grafadas é uma dificuldade levantada e contestada pelo interlocutor da evasiva filha do fazendeiro. Para o colutor, as letras precisam dar conta de dizer a “verdade” sobre a vida, a lida, o destino do grupo de pessoas que prestavam serviços na fazenda. É certo que essa discussão do real e do ficcional já está colocada desde a nota inicial (inclusive assinada pela voz autoral) que abre o romance, categórica ao expressar que visa contar “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” (CA, p. 149). Destarte, talvez não seja exagero dizer que, de algum modo, o *corpus* do romance seja o desenvolvimento e o intento de arrematar a querela em torno da “literatura honesta”, traduzida por diversos críticos de *Cacau* como tentativa de mapeamento cultural e/ou confecção de um painel sócio-histórico pintado em preto e branco pela prosa literária. Isto é, a literatura a funcionar, nas letras de Jorge Amado, como documento a serviço de revelar as reais situações sociais, econômicas e culturais do trabalhador rural dos fins do século XIX e da primeira metade do XX. Daí o narrador-personagem questionar a herdeira do fazendeiro e cobrar dela, naquela e em outras passagens do texto, honestidade ao relatar a vida e a rotina dos trabalhadores das roças de cacau.

Ora, tais observações caminham na mesma direção daquilo que críticos e estudiosos atestam quanto ao fato de a geração modernista, em especial a dos anos 30 e 40 da centúria passada, caracterizar-se pelo uso da forma ensaio, quase sempre de cunho histórico-

sociológico¹². Conforme Antonio Candido, “o romance social e narrativo do decênio de 1930 segue a tradição naturalista de concorrência ao conhecimento científico; só que, neste caso, conhecimento mais sociológico e político, não obstante a ciência já haver, neste setor, alcançado e superado os recursos da ficção” (CANDIDO, 2006, p. 141). Na sequência, o crítico fala, em tom conclusivo: “em todo o caso, os decênios de 1920 e de 1930 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais” (CANDIDO, 2006, p. 142).

Aproximando-se das considerações do autor de *Formação da literatura brasileira*, o sociólogo marxista Octávio Ianni entenderá que “em 1930 o Brasil realizou uma tentativa fundamental no sentido de entrar no ritmo da história, tornar-se contemporâneo do seu tempo, organizar-se segundo os interesses dos seus setores sociais mais avançados” (IANNI, 1996, p. 29). Ainda, para Ianni:

Alguns livros publicados nos anos 30 dão uma ideia da fecundidade intelectual dos desafios que a sociedade brasileira estava enfrentando, de como se revelam “alguns homens dotados de uma formação nova e de uma técnica intelectual mais adequada à compreensão dos problemas da cultura”, da sociedade e da história. (IANNI, 1996, p. 29).

A fim de nominar os intelectuais, o sociólogo lista alguns pensadores que, para ele, dedicaram-se a interpretar o Brasil moderno, buscando na matéria histórica a explicação necessária para formar uma imagem próxima daquela que se apresentava nas primeiras quadras do século passado. Entre as personalidades apresentadas, destacam-se os sociólogos Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Viana etc. e também os estetas e artistas modernistas Graça Aranha, Jackson de Figueiredo, Mário de Andrade, entre outros artífices e literatos da década de 20 e de 30.

Dessa maneira, as personalidades autoral e ficcional de *Cacau*, como figuras imersas no curso de suas temporalidades históricas, estão embebidas do desejo, ou melhor, comprometidas em interpretar os fatos (contraditórios, no sentido mais elementar do termo) que lhes saltam aos olhos, isto é, a realidade econômico-política que aparece às vistas, em primeiro lugar, como algo ilógico, pois, diz o narrador, “a fábrica prosperou muito. Nunca consegui compreender porque o salário dos operários diminuiu” (CA, p. 159), situação que também se repete nas roças. O preço do cacau sobe, os coronéis lucram, mas o saldo (salário) dos trabalhadores é sempre negativo e a condição é de endividamento permanente e, por

¹² Antonio Candido (1987; 2006); Eduardo de Assis Duarte (1995); Luís Bueno (2015); Octávio Ianni (1996).

consequência, intensificação da miserabilidade.

Em segundo lugar, a impressão imediata é percebida como antagonismo direto entre quem tem e quem não tem, entre explorador e explorado, entre bons e maus — num juízo de valor. Jorge Amado e, por extensão, o seu narrador-personagem, assim como aquela geração de sociólogos acima mencionados, vivem o princípio e o auge da polarização política experienciada nas duas primeiras quadras do século passado, no Brasil e no mundo, de maneira que tal postura transpõe-se para as páginas ficcionais dos romancistas e poetas como uma leitura possível e necessária das manifestações e contradições (em acepção mais ampla) percebidas naquele momento, ou seja, um documento histórico.

De mais a mais, quanto a *Cacau*, conservadas as particularidades formais fomentadas pelas imposições do seu tempo, é possível dizer que o romance e o seu autor têm raízes no chamado regionalismo romântico. Isso porque uma das marcas desse movimento — distinguido por Candido (2017, p. 528-529) como “verdadeiro e fecundo”, em detrimento dum outro regionalismo (sertanejo, cuja expressão concentrava-se no aspecto grotesco e exótico do homem interiorano) — foi, no Brasil, um instrumento de descoberta do país, que ainda se apalpava e se estremecia a cada momento com as surpresas do próprio corpo.

Já tratando do regionalismo assentado na chamada literatura de 30 — ou romance do Nordeste —, Antonio Candido observa que:

Essa dualidade cultural [litoral x interior], de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar de civilização brasileira. Tende a ser resolvida econômica e socialmente, no sentido da integração de grandes massas da nossa população à vida moderna. Ora, precedendo a obra dos políticos, dos economistas, dos educadores, a literatura, a seu modo, colocou primeiro e encaminhou em seguida a solução do problema. A princípio, muito tímida e inconscientemente, fazendo lembrada a existência do homem rural, explorando-o como motivo de arte — motivo, por que não dizê-lo, de sabor quase exótico para o leitor das capitais. Foram as diferentes fases do regionalismo na literatura, que oriundo, provavelmente, do indianismo e suas tendências regionais e campesinas, entrou a ponderar no romance com Bernardo Guimarães e Franklin Távora e invadiu a ficção no primeiro quarto deste século, tornando-se quase um movimento social com Monteiro Lobato. (CANDIDO, 2011, p. 41).

Seguindo a leitura, Candido reconhece e aponta os limites nesse modo de explorar o homem rural nas letras ficcionais, porém enxerga também que, “à medida que esta [a integração do trabalhador rural no processo de industrialização] se dava, o equilíbrio do mundo burguês do escritor com o mundo do homem rural [...], ia se colocando em novos termos” (CANDIDO, 2011, p. 42). Além do mais, ainda conforme o mencionado crítico, “o

movimento de reivindicação e a onda surda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, a massa começou a ser tomada como *fator de arte*” (CANDIDO, 2011, p. 42, grifo do autor). Assim, profere o crítico:

Neste momento, um pouco antes de 1930, e se integrando na mesma corrente popular que acentuou por um momento o rosa burguês da revolução, surgiu o chamado romance do Nordeste. Surgiu e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como movimento de *integração* ao patrimônio de nossa cultura de sensibilidade e da existência do povo, não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte, que, neste momento, tocava o ponto vivo de sua missão no Brasil. Há sempre para ela um papel a desempenhar, e feliz quando consegue fazê-lo. *Estava procedendo à descoberta e conseqüente valorização do povo; ligando-o, portanto, ao nosso patrimônio estético e ético, num magnífico trabalho de preparo ao aspecto político da questão*, por que ainda esperamos. E estava, ao mesmo tempo, garantindo à literatura brasileira a sua sobrevivência como fenômeno cultural, porque lhe mostrava o caminho e o trabalho a serem realizados. (CANDIDO, 2011, p. 42, grifos nossos).

Em termos gerais, não seria exagerado dizer que o regionalismo da década de 30 figurou-se, consciente ou inconsciente do seu papel histórico, como continuador e até certo ponto superador daquele movimento oitocentista que procurou, na narrativa de ficção, descobrir e interpretar o país — tendo como referências José de Alencar e Bernardo Guimarães —, porém com uma característica a mais, qual seja, a integração nacional. Isto é, o romance do Nordeste, ao mesmo tempo em que se propôs a mapear geográfica e socioculturalmente o Brasil do século XX, buscou integrar o Interior, em seus aspectos culturais, econômicos, sociais e políticos, enfim, humanos tidos como atrasados, ao dito Litoral, que, no dizer de Candido (2011, p. 41), seria o *locus* das “estruturas civilizadas”. Portanto, quer seja pela voz narrativa, quer seja pela voz autoral, *Cacau* soa como a materialização de uma necessidade histórica do presente que demanda pela incorporação intelectual e material do aludido interior “atrasado” ao “desenvolvido” (ou em “desenvolvimento”) centro urbano. De toda sorte, do ponto de vista estético-literário, pode-se dizer que é o referencial do realismo que norteia esse primeiro romance do ciclo do cacau, inclusive autoquestionando se é proletário ou não. Se isso, por um lado, contribui para a sua popularização, em decorrência de sua linguagem, do ambiente e de personagens próximos a camadas populares, por outro lado, parece limitar a eficácia do realismo numa acepção mais ampla, à luz da estética marxista, que vê nessa categoria o imperativo “da essência artisticamente representada” (LUKÁCS, 1968, p. 34).

Ora, aparentemente, o realismo presente em *Cacau* é o realismo reivindicado pelo seu narrador, qual seja, o de correspondência imediata com o que ele acredita ser “real” concreto, ou seja, a dor e as injustiças do trabalhador das roças e a vida miserável das viúvas e das prostitutas. Não é à toa a escolha por um narrador em primeira pessoa, pois quem teria mais autoridade para narrar os fatos do que aquele que os vive ou presencia? Questão que não necessariamente resolve o impasse, antes o aprofunda. Assim, deparamo-nos, no capítulo “A greve”, com o seguinte comentário: “Mas é que êle [*Cacau*] não tem pròpriamente ênredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. [...] Quis contar apenas a vida da roça” (CA, p. 271).

Dessa forma, os recursos literários lançados pela voz narrativa, desde a narração de sua evolução biográfica até o “contar” dos martírios e gozos da existência do outro, até mesmo transcrevendo cartas ou bilhetes enviados e recebidos pelos camponeses, endossam a percepção literária e o real propósito do livro assinado pelo narrador-personagem — que também pode ser reconhecido pelo termo “personagem-narrador”, como denomina Wladimir Saldanha dos Santos (2009) —, qual seja, o compromisso de contar a verdade nua e crua vista por suas retinas, sacrificando por vezes o princípio da verossimilhança literária em nome da “honestidade”.

Ainda, o discurso “Quis contar apenas a vida da roça” soa como escusa da voz narrativa em relação aos limites de sua escrita, assim como fará a voz autoral depois, em *São Jorge dos Ilhéus*. Aparentemente, no primeiro e no terceiro romance do ciclo do cacau, Jorge Amado tem ciência da complexidade dos problemas estruturais das mais distintas ordens que afligem o seu país. Porém, em se tratando de questões temporalmente próximas a ele, o autor opta por representá-las cruamente, sem maiores labores estéticos, sobretudo do ponto de vista da construção psicológica de seus personagens.

Pois bem, voltando ao assunto da honestidade, o ensaísta e educador Miécio Tati afirma, ao comentar a nota inicial do romance e tentar responder à indagação levantada por Amado:

“Será um romance proletário?” — A resposta seria negativa, se se estivesse procurando caracterizar o romance proletário por estes dois critérios: um *mínimo de literatura* e um *máximo de honestidade*. Porque esta última virtude deve ser característica de todos os bons romances, tenham o feitio que tiveram. E quanto ao *mínimo de literatura*, parece pretender-se incluir nesse conceito o direito a uma linguagem de todo desabusada — e aí teríamos uma concepção falsificada da *literatura proletária*, em que o romance se reveste de uma importância básica: realçar o lado heroico e progressivo da realidade, sem que caiba o primado, nesta, a nenhum de seus

lados negativos, onde, sem dúvida, ocupa lugar de destaque toda a infinita variedade da depravação humana. (TATI, 1961, p. 52, grifos do autor).

Como se vê, para Tati a honestidade literária precisa ser justa ao representar o homem e o seu mundo, de maneira que “o máximo de honestidade” deve ser o propósito de “todos os bons romances”, figurando os sujeitos e o ambiente como coisas vivas, pulsantes, contraditórias, em constante transformação. Ao solicitar essa postura do escritor que deseja ser honesto, o ensaísta reivindica uma percepção de realismo para além da reprodução “fiel” do imediato.

Por seu turno, o filósofo G. Lukács, ao falar de “honestidade estética”, no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, diz que a “honestidade estética incorruptível, isenta de qualquer vaidade [é] própria dos escritores e artistas verdadeiramente grandes”, de modo que, “para estes, a realidade, tal como ela é e tal como ela se manifesta na sua essência, após pesquisas cansativas e profundas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos” (LUKÁCS, 1968, p. 40). Na sequência, emenda o filósofo:

A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade. (LUKÁCS, 1968, p. 40).

Tal reivindicação é legítima e válida, sobretudo quando se trata de escritores que possuem razoável sensibilidade poética, certa paciência e um olhar crítico e maduro acerca do seu objeto de figuração, ou seja, os homens concretos e a realidade concreta. Evidentemente, Jorge Amado — ora mais, ora menos — e a geração de 30, especialmente o alagoano Graciliano Ramos, demonstram tais atributos. Destarte, se observadas as peculiaridades históricas e estéticas nacionais que marcaram as quatro primeiras décadas do século passado, veremos que as gerações modernistas de escritores e artistas (inclusa a de 30), dadas as urgências temporais, deram passos decisivos quanto à consolidação e popularização da literatura brasileira, sobretudo em sua manifestação regionalista — não obstante, com limites. Tais termos, é claro, são impostos pela própria realidade de um país situado na periferia do desenvolvimento capitalista, que ansiava por modernizar suas estruturas e desenvolver-se economicamente. No entanto, na contramão dessa empreita, havia uma aristocracia burguesa

composta de grandes proprietários rurais e de comerciantes e financistas que não abriam mão da manutenção dos seus privilégios, de maneira que subjogavam todas as outras classes a uma situação de exploração e, não raro, de miserabilidade humana.

Dessa forma, embora seja legítima a exigência de Lukács sobre a “honestidade estética”, ela ainda não era possível no jovem Jorge Amado e, tampouco, para o seu personagem-narrador, militante e partidário das causas populares. Além do mais, tal exigência mostra-se impossível para Amado, porque *Cacau* é o seu segundo livro, inclusive com tema e ambientação destoantes do primeiro (*O país do carnaval*, 1931). Portanto, estamos falando de alguém que se encontra na fase de aprendiz de romancista, de modo que, mesmo possuindo visíveis dotes de escritor (sensibilidade poética e fantasia criativa) e algum senso crítico, sua visão de mundo é um tanto imediata (fenomênica) e talvez por isso tente levar as coisas excessivamente ao pé da letra na linguagem empregada e no assunto abordado. De mais a mais, pode-se dizer que o mesmo vale para a sua criação: o narrador-personagem José Cordeiro evidencia o caráter premente do “real” figurado, bem como um realismo que aparenta crueza — na acepção de uma escrita destituída de maiores labores estéticos, com vista a um efeito imediato, até pedagógico — no modo de ver e contar “a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” (CA, p. 266).

1.1. “Pelos caminhos do cacau” se constroem fazendas e coronéis

“No sul da Bahia cacau é o único nome que soa bem. As roças são belas quando carregadas de frutos amarelos. Todo princípio de ano os coronéis olham o horizonte e fazem as previsões sobre o tempo e sobre a safra” (CA, p. 209). Assim nos informa a voz narrativa com certa naturalidade, no entanto já demarca espaço, tempo e expectativas quanto ao que virá.

De fato, toda a massa humana que vive sob a sombra da árvore dos “frutos amarelos” ou sobre a grandeza dela fica refém de sua produção: se for boa, significa mais dinheiro no bolso do fazendeiro e, portanto, extensão das fazendas (por meio de posses lícitas ou ilícitas) e aumento de poder/prestígio, enquanto, para o trabalhador, pouco muda; se a safra não for tão boa, a situação do coronel permanece mais ou menos estável e a situação dos subalternos torna-se dramática, já que perdem o trabalho e, na maioria das vezes, ou voltam para o torrão natal ou viram esmoleres. De qualquer maneira, o produto parece dominar o cenário e influenciar intensamente a vida e o hábito das pessoas de tal modo, que a palavra “cacau é o

único nome que soa bem” e que até o coronel o teme.

Considerando a importância comercial e cultural do fruto extrativo, assim como o papel central que ele ocupa na literatura voltada à região sul baiana (especialmente na de Jorge Amado), narrando as quase sempre sangrentas disputas pela posse da terra e suas consequências materiais e simbólicas, veremos que há tendências históricas ali que se desdobram conforme a dialética do local e universal, acentuando categorias como a do progresso contraditório (na acepção marxiana), da personalidade histórica e dos acontecimentos históricos, estas duas últimas destacadas por G. Lukács em seu *O romance histórico* (2011).

Com efeito, a propósito do movimento local-universal, que atravessa o primeiro romance do ciclo do cacau amadiano, e tomando como motivação o seu aspecto dramático, Miécio Tati afirmará que:

[...] ao invés de afirmar a existência de um romance proletário, encontro um admirável romancista vendo e sentindo um drama proletário. Mas esse drama tem, além disso, significação mais ampla. O autor alarga os planos de seu pensamento e nos oferece um dos aspectos do drama brasileiro, o drama marcado pela cor local, pelos detalhes de paisagens e pelo acento dos costumes... O que há de revolta (em nosso proletário) é a revolta do pobre e do vencido, revolta que desaparece com instinto de aventura pessoal que há em todo nacional e em todo americano. (TATI, 1961, p. 52).

Estendendo o aspecto político e alargando o drama vivenciado pelos trabalhadores das roças de cacau e por todos aqueles e aquelas dependentes direta ou indiretamente do fruto, Jorge Amado potencializa, conforme Tati, o sentido e a densidade do seu livro e dos personagens ali figurados. Isso porque o problema do “drama” do trabalhador em situação de exploração extrema na cidade e no campo, assim como, de igual modo, o despertar de uma consciência de classe visando à superação da exploração era algo que estava em marcha no Brasil e no mundo. No entanto, para além disso, o grau de universalidade (à luz da estética) alcançado por *Cacau* parece não ultrapassar muito a inspiração da atmosfera social e política polarizada, diferentemente do que pode ser observado em outros romances do ciclo, como, por exemplo, em *Terras do Sem Fim* e *Gabriela, cravo e canela*.

Além disso, ainda que as bases do realismo de Jorge Amado permitam reconhecer tipos sociais, tais figurações não têm força estética suficiente para configurarem um “este”, no dizer de Hegel, ou um “particular”, no sentido lukacsiano. Assim, a representação dos trabalhadores só granjeia universalidade ao transfigurar ações e valores característicos

daquele grupo de pessoas. Contudo, vale ressaltar que o discurso enviesado (engajado), nem sempre condizente com o perfil das personalidades representadas, fornece, às vezes, um ar artificial à cena e ao coletivo ali figurados, de maneira que estes permanecem singulares, vivendo uma vida comum, num ambiente igualmente comum. Tanto é assim que, mesmo se tratando de narração com ênfase na representação de uma coletividade (os trabalhadores da roça de cacau), não se tem nenhuma reação de maior relevo aos desmandos do fazendeiro e do capataz além de insultos murmurados às costas destes. E mais, os dois únicos esforços de reação — a articulação da greve e o talho no rosto de Osório, filho do fazendeiro — mostram-se, a princípio, insuficientes na concretização do movimento pretendido desde o início do romance, qual seja, a figuração do proletário em luta organizada por sua dignidade e libertação. No caso da greve, fracassa antes mesmo de começar, em decorrência do “exército de reserva” que pode substituir facilmente os grevistas. Já no que se refere aos ferimentos do filho do patrão, é uma ação individual, de motivação pessoal e passional. Daí a consideração em tom conclusivo de Tati acerca do sentimento de revolta do “nosso proletário”.

Numa dessas prosas de viagem, figurada em *Cacau*, um locutor inquire: “— Eu vou trabaiá p’ro Coroné Chico Vieira. Que tar?”, o que o interlocutor responde: “— Sempre é mió que Mané Frajelo”. E o primeiro arremata: “— Êles todos são igual...” (CA, p. 178). Para além da escrita oralizada, em sintonia com a proposição das vozes autoral e narrativa, a fração do diálogo reproduzida acima nos leva a pensar sobre duas questões: a primeira, sobre a personalidade (no sentido de pessoalidade e suas respectivas qualidades) dos coronéis; e, a segunda, acerca da generalização de tal personalidade, de maneira a alçá-la a uma dimensão histórica.

Destarte, ao pronunciar: “— êles todos são igual”, embora o locutor, talvez conscientemente, não pretenda conferir um caráter universal, em termos filosóficos, à figura do coronel, ele acaba por possibilitá-lo. Assim, tendo em conta que, ao generalizar os indivíduos em questão — com suas individualidades e seus atributos morais e psicológicos —, eleva-se também a sua capacidade de representatividade. Quer dizer, um indivíduo pode representar, ou melhor, figurar como síntese de determinadas tendências sócio-históricas. Nesse sentido, György Lukács fala, em *O romance histórico*, ao tratar dos heróis scottianos, na “grande personalidade histórica”. Para o filósofo, a importância dessa personalidade se revela na medida em que ela se põe como “representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação” (LUKÁCS, 2011, p. 55).

Outrossim, a estudiosa lukacsiana Gilmaisa Macedo da Costa, ao abordar o problema

in foco, cita o mestre, que assevera que “aquilo que denominamos personalidade de um indivíduo é este ser-precisamente-assim das suas decisões alternativas” (COSTA, 2012, p. 52) e, uma página à frente, emenda, ponderando acerca dessas “decisões”:

a cadeia de decisões que formam o quadro das escolhas dos indivíduos impulsiona e determina a sua essência, mas a direção e a qualidade desse *continuum* tanto pode rebaixar conduzindo para uma ruína do indivíduo como pessoa, como pode elevar a personalidade a patamares superiores de consciência em direção a uma autêntica generidade. (COSTA, 2012, p. 53).

Em termos filosófico-ontológicos, com base nos clássicos do marxismo e, também, em Lukács, o problema da personalidade conecta-se à produção social da vida, bem como à superação das barreiras imediatas. Logo, a personalidade se refere à constituição de uma individualidade (em seus aspectos positivos e negativos) e a sua elevação ou seu rebaixamento que venha a caracterizar uma consciência coletiva. E tal construção passa, obviamente, pelas decisões alternativas que o indivíduo precisa tomar, apresentadas pelos limites materiais e espirituais do seu tempo histórico.

Portanto, a concepção de personalidade defendida por Lukács e alguns dos seus seguidores — a mesma que sustenta este trabalho — é a percepção do indivíduo que, por meio de suas decisões, ações e reações (o ser-precisamente-assim), consegue concentrar em si movimentos ou tendências históricas vividas por todo um povo ou parte significativa dele.

De resto, o modo como os coronéis aparecem figurados conserva boa dose da maneira como são representados os trabalhadores. Embora aquela classe se coloque como representativa de um grupo sociopolítico e econômico determinado nas páginas de *Cacau*, sua adjetivação e seus atributos são construídos, grosso modo, de maneira grotesca e vil.

De qualquer maneira, afinando para a análise da figuração dos coronéis, entre as quase cento e quarenta páginas de *Cacau*, há uma em que o narrador nos apresenta alguns atributos do coronel Misael, que vive a posição de antagonista no romance. Conforme a voz narrativa:

O coronel possuía uma voz arrastada, demorada, cansada, de animal sagaz e uns olhos maus, metidos no fundo da cara enrugada pela idade. Cultivava, como meu tio, uma barriga redonda, símbolo da sua fartura e da sua riqueza. Sabia-se que comia muito, comia estupidamente e que há cinquenta anos atrás fôra tropeiro e, depois, dono de uma vendinha. (CA, p. 226).

Considerando os adjetivos utilizados para caracterizar o fazendeiro, pode-se ver que existe uma fala que, em sua ânsia de realismo — no sentido mais elementar do termo —,

imprime na descrição do seu objeto juízos de valor (“animal sagaz”, “olhos maus”, “comia estupidamente”), que induzem ao rebaixamento narrativo, de maneira a aproximá-lo do caricatural. Isso, por consequência, limita o alcance do efeito estético-literário no tocante à complexidade psicológica que deveria distinguir a figuração daqueles caracteres que cumprem um papel importante tanto na história narrada, quanto na materialidade histórica regional e nacional.

Talvez, não exista nada mais lugar-comum que se referir ao coronel Misael, em *Cacau*, como ser esquemático ou espantalho sem alma — coisa que, em alguma medida, ele é. No entanto, apesar dos atributos quase sempre negativos atribuídos a ele no livro, o coronel reserva certos sentimentos que, se não bastam para conferir-lhe aura humana, no entender do narrador, servem como contraponto a fim de demonstrar que a rigidez e a brutalidade do personagem estão atreladas a manifestações que não estão em total desacordo com o seu tempo — antes o reforçam. Um desses sentimentos é o receio, o temor que o coronel experimenta quando a safra do cacau se encontra ameaçada pelo excesso de sol ou de chuva. Também, há o episódio em que o coronel compra para o capataz “uma roça que valia uns trinta contos e ele pagava com as safras” (CA, p. 189), postura que não deixa explícito se se trata de um gesto solidário ou de uma ação interessada. E ainda, uma última referência sobre isso pode ser encontrada na transigência do coronel para com a Sinhá Margarida, deixando que ela (com seus cinco filhos) morasse e vendesse caldo de cana e cachaça em terras da fazenda. Todavia, o fato é que, por meio dessas atitudes, o coronel suaviza, por assim dizer, sua face demoníaca, demonstrando sutil fragilidade sobre coisas que o personagem entende serem maiores que ele. Paulatinamente, esse posicionamento lança luz para uma questão que nos parece determinante acerca do papel o qual esse personagem foi selecionado para cumprir na narrativa, qual seja, de chefia, de administrador, acumulando e fazendo uso de poderes de mando que estão em estrita relação com o tamanho de suas posses e responsabilidades, isto é, número de propriedades, quantidade de bens materiais e quantas pessoas e votos ele conta sob sua guarda.

Em se pensando, sumariamente, a intransigência do coronel Manuel Misael, ao menos dois casos sobressaem: o episódio envolvendo o barcaceiro Zé Luís e o outro caso refere-se às cenas do espancamento da criança por conta de um fruto de cacau derrubado e da confusão em torno do balão solto por cima dos cacauzeiros. Após diálogo do capataz Algemiro com um

barcaceiro sobre uma leva de cacau processado como Good¹³, a voz narrativa nos informa que:

Zé Luís trabalhava nas mais distantes roças da fazenda. Tomava conta das barcaças e cometera um crime imperdoável para os coronéis: deixara mofo trinta arrôbas de cacau. O cacau Good vendia-se dois mil-réis mais barato a arroba. (CA, p. 214).

Em meio às justificativas do incidente, Algemiro, sob orientação do fazendeiro Misael, demite o trabalhador. Porém, o dramático da situação se revela não na demissão, mas na exigência de que Zé Luís pague a diferença no “prejuízo” sentido pelo coronel. Assim, de modo apressado, o episódio é encerrado com uma tentativa frustrada de fuga e, como castigo, uma surra no trabalhador.

Por seu turno, não é menos patético o episódio do menino que esbarrou no cacauero e derrubou por acidente um fruto. Assim sendo, o narrador nos conta que, na inquietude inerente às crianças, um dos filhos de um trabalhador da fazenda sai a correr e “foi numa dessas carreiras que um garôto bateu num cacauero e derrubou um fruto verde” (CA, p. 228). Em decorrência disso:

O coronel, que olhava da varanda, voou em cima do menino, que ante o tamanho do seu crime parara boquiaberto. Mané Frajelo suspendeu o criminoso pelas orelhas:
— Você pensa que isso aqui é de seu pai, seu corneta? Comem e só fazem destruir as plantações, gente desgraçada.
Uma tábua de caixão, abandonada perto, serviu de chicote. O garôto berrava. Depois, dois pontapés. (CA, p. 228).

Ora, a gravidade dos dois casos consiste na violação daquilo que é mais precioso para o fazendeiro, isto é, a qualidade e a integridade do fruto que é base de sua fortuna — produto que vale mais do que a vida, a dignidade, a integridade do trabalhador e de sua prole.

Há ainda o notável episódio do balão. Em comemoração aos festejos juninos, os trabalhadores, mais especificamente, os personagens João Grilo e Honório, fizeram e soltaram um balão, desobedecendo a uma ordem explícita do coronel, que proibiu a prática como prevenção de incêndio dos cacaueros. Conforme o que nos é narrado, o comportamento do fazendeiro foi de desespero e raiva incontida.

¹³ “[...] cacau goodfair — qualidade inferior, com presença de mofo e cacau goodquality superior — devidamente fermentado e seco, com ausência de mofo” (ESTIVAL; LAGINESTRA, 2015, p. 10).

— Quem soltou a desgraça dêsse balão? Eu não proibi? E se êle tocar fogo nas roças? Miseráveis...

A sua voz arrastada tremia. Quase chorava. Xingava:

— Miseráveis...

O balão subia calmo. De repente o vento o pegou. Perdeu o equilíbrio e virou. O fogo da mecha passou para o papel e o balão começou a cair rapidamente. O coronel arrancava os cabelos:

— Corram, corram, pestes. Não deixem que êle queime a roça.

(CA, p. 251).

Se, numa leitura mais genérica, a figura do coronel Misael parece se caracterizar tão somente por seu aspecto mesquinho e vil, noutra leitura mais atenta, é possível percebermos que tal personagem é tão frágil quanto os seus empregados. Certamente, trata-se de fragilidades distintas, contudo não deixam de demonstrar que os potentados, mesmo ostentando todo o poder material e de influência, têm os seus medos. Veremos esse aspecto mais claramente em *São Jorge dos Ilhéus*, por exemplo.

É certo que, do ponto de vista socioeconômico, há grande distância que separa o proprietário da fazenda Fraternidade de seus trabalhadores. No entanto, o sentimento de temor frente à possibilidade de perda daquilo que é a base de sua fortuna contrapesa aqueles seus atributos ou impressões mais imediatas que o narrador lhe atribui. Com isso não pretendemos invalidar em absoluto a primeira imagem a nós apresentada pela voz narrativa de *Cacau*, contudo há aspectos que, se observados com atenção, aproximam a personalidade do coronel Manuel Misael de Sousa Teles de seus trabalhadores (no sentido de uma aproximação das condições humanas), qual seja, o medo, o desejo, as astúcias, a cumplicidade, as paixões e mesmo o nível cultural, pois o vocabulário do patrão não difere muito daquele dos trabalhadores.

Em suma, colocadas nesses termos, as decisões e ações do coronel, direta ou indiretamente, aproximam-se daquilo que estudiosos como G. Lukács (1966) distinguem como homem público e homem privado. Quer dizer, o homem que pode cultivar e distribuir amabilidades e sentimentos de afeições em ambiente doméstico ou privado é o mesmo homem que pode assumir posturas vis, cruéis, desumanas em público, e vice-versa. Dessa maneira, as atitudes do coronel dão a ver, de modo intensificado, o lado sombrio e, às vezes, cruel de um tipo de personalidade que, conforme Lukács, é universal. Todavia, no particular de nossa história pátria, tal manifestação vem desde a colonização, passando pelos senhores de terras e de escravos, chegando ao ápice pós-1888, de jeito que, a partir dessa data, a dupla fisionomia de semelhantes personagens adquire outra vertente, isto é, preenche-se de uma expressão mais perversa, manifestando-se ora dissimulada, ora explícita, porém sempre

violenta.

Ao versar sobre dois grupos sociais que são, por assim dizer, faces de uma mesma moeda, isto é, sobre o patriarca e o bacharel, o escritor carioca Luís Martins (1953), por exemplo, entenderá que há uma tendência sadista que caracteriza a nossa aristocracia rural e urbana, principalmente pelo excesso de violência no trato com o outro, sobretudo de classe subalterna.

De toda maneira, em se tratando da personalidade do coronel Misael, em muitos aspectos se observa um evidente desejo do narrador — que é do seu criador, o escritor grapiúna — de estabelecer aproximação direta entre o personagem e sua fonte de inspiração, isto é, o coronel Manoel Misael da Silva Tavares. Sobre isso, aparecem ao menos duas menções em *Cacau* que anseiam esse intuito de avizinhar e acentuar a referência histórica: uma citação referente ao banco e outra à alcunha “o Rei do cacau”.

Nos escritos ensaísticos-biográficos acerca de Jorge Amado, Miécio Tati reproduz uma notícia de jornal que diz o seguinte:

Morreu com 70 anos o Rei do Cacau. — Faleceu ontem, com 70 anos de idade, no Hotel Avenida, o banqueiro e agricultor Manuel Misael da Silva Tavares, que era considerado o Rei do Cacau no Brasil. Sua fortuna é avaliada em cem mil contos de réis. O corpo do capitalista deverá seguir, por via aérea, para Ilhéus, onde será inumado, de acôrdo com a vontade manifestada pouco antes de morrer pelo Rei do Cacau. O coronel Tavares deixou filhos e netos e era sogro do dr. Gileno Amado, antigo deputado federal pela Bahia e secretário da Fazenda dêsse Estado no govêrno Juraci. (TATI, 1961, p. 56).

Decerto, não é fortuita a escolha de Jorge Amado por imortalizar uma figura como a do fazendeiro capitalista. À primeira vista, o coronel Misael chama a atenção no romance pelos seus aspectos ríspidos e grosseiros, a fim de configurar o elemento necessário e natural do contraditório (antagônico) para o desenvolvimento interno da narrativa. Num olhar mais detido, é possível observar que a opção amadiana, tanto na escolha do foco narrativo, quanto na seleção daquele que cumpriria o papel de vilão, montando assim as duas forças contraditórias da narrativa, inscreve na personalidade do personagem aquilo que ele via, sabia e vivia em relação aos fazendeiros reais, inclusive características do próprio pai, João Amado de Faria.

Dessa forma, os atributos direcionados ao coronel Misael em *Cacau* caminham na direção de um esforço para, na ênfase de singularizar esse personagem, universalizá-lo, torná-lo um modelo de representação capaz de concentrar em si aquilo que o escritor observava no

molde real — embora isso não signifique que tal representação não carregasse consigo certos preconceitos ou direcionamentos políticos e pessoais que possuía. Em suma, dado o caráter documental em parte presente no romance amadiano de 1933, não é e não pode ser fortuita a presença da figura histórica do coronel Manoel Misael, que, inclusive, aparecerá referenciado novamente em *Terras do Sem Fim*, em *São Jorge dos Ilhéus*, em *Gabriela, cravo e canela* e em *Tocaia Grande*.

Ademais, é certo que *Cacau* não é a única narrativa a tratar dessa personalidade histórica (nos termos postulados acima) que é o coronel, figura ambígua que congrega, no particular de nossa história pátria, em especial aquela dos fins do século XIX e da primeira metade do século XX, força militar (conferida pela patente da Guarda Nacional), poder privado (conforme a dimensão territorial das fazendas que possui e da fortuna acumulada) e, concorrendo com este, poder público mediante a articulação política partidarista (meio pelo qual preserva seus interesses econômicos e culturais). Tal caractere também marca presença na ficção do paraense Inglês de Sousa, de Euclides da Cunha e, predominantemente, em quase toda a geração de 30 — desde José Américo de Almeida, passando pela prosa de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, do próprio Jorge Amado, de Graciliano Ramos, chegando a João Guimarães Rosa —, bem como em escritores da segunda metade do século passado, como são os casos dos baianos Adonias Filho, Wilson Lins, Herberto Sales, entre outros romancistas e poetas.

Demais, vê-se que a relevância da figura do coronel, em sua dimensão político-econômica, ambienta-se nas regiões Norte e Nordeste e em parte do território norte mineiro, de modo que tal personalidade, do ponto de vista de sua particularidade histórica — no caso, assimilada e transfigurada em narrativas de ficção —, apresenta-se tanto como manifestação de tendências sociopolíticas regionalistas, por meio de artifícios mandonistas e patrimonialistas locais, quanto como expressão de poder representativo de âmbito nacional, domínio que vem dos tempos coloniais, trazendo a genealogia dos grandes proprietários, dos senhores de terras.

Ao comentar uma primeira definição do coronelismo cravada por Basílio de Magalhães, o historiador marxista Edgard Carone assevera que:

a razão primeira do coronelismo é o fator geográfico, que vai estar intrinsecamente ligado à formação das grandes propriedades. A formação complexa e individualista da nossa expansão territorial se faz através de núcleos isolados. Portugueses nobres, comerciantes ricos e militares a serviço da Coroa, etc., recebem sesmarias, formando os primeiros núcleos

independentes e iniciando, por razões várias, um processo que prossegue no Império e República. Enquanto os latifúndios se estendem, praticamente não existe a ação do Estado; a ausência do poder público facilita a presença do poder privado, que se arroga no direito de todos os atributos “legais”. (CARONE, 1971, p. 85-86).

Destarte, mesmo constituindo uma particularidade regionalista brasileira, a figura do coronel, bem como a do sistema que o suporta (o coronelismo) possuem justificações históricas, o que, em última instância, embasa a vasta literatura ensaística e ficcional dedicada a tal personalidade e seu sistema gerencial.

Por seu turno, o historiador e professor Gustavo Falcón, em um importante e atual estudo sobre os coronéis, reconhece que:

a forma romanesca tem conseguido, com altos e baixos, mas com muito mais fidelidade e, às vezes, revelando escritores de qualidade internacional, dar conta das singularidades da história regional baiana, captando não apenas o universo político de dominação oligárquica e rural, mas a totalidade da vida cotidiana das classes e camadas sociais componentes das “civilizações” interioranas. (FALCÓN, 2010, p. 16-17).

No entanto, afinando para a compreensão dessa figura simbólica que é o coronel, a cena criada por Jorge Amado em *Cacau* abeira, ambigualmente, a personalidade do seu processo de produção social por meio da acumulação de bens (materiais e imateriais), representado no romance pela peculiar “fartura” e “riqueza”.

De mais a mais, de modo a acentuar certas características do coronel Misael, apelidado pelas pessoas da zona cacauera, sarcástica e caricaturalmente, de “Mané Frajelo”, a voz narrativa conta que:

Mané Frajelo fôra um apelido pôsto na cidade. Pegou. Um flagelo, de fato, aquêle homem gordo, de setenta anos, que falava com uma voz arrastada e vestia miseravelmente. Manuel Misael de Sousa Teles era o seu verdadeiro nome. Possuía mais de oitenta mil contos e as suas fazendas estendiam-se por todo o Município de Ilhéus. (CA, p. 154).

Endossando a visão negativa com a qual o fazendeiro é visto, algumas páginas à frente, o narrador apresenta uma versão paralela à interpretação bíblica da história dos irmãos Abel e Caim, de modo a fixar na ação e no comportamento deste último a genealogia da personalidade do coronel Manuel Misael:

Valentim sabia histórias engraçadas, e contava para a gente. Velho de mais de setenta anos, trabalhava como poucos e bebia como ninguém. Interpretava a Bíblia a seu modo, inteiramente diverso dos católicos e protestantes. Um dia contou-nos o capítulo de Caim e Abel:

— Vosmicês não sabe? Pois tá nos livros.

— Conte, véio.

— Deus deu de herança a Caim e Abel uma roça de cacau pra eles dividirem. Caim que era home mal, dividiu a fazenda em três pedaços. E disse a Abel: êsse premêro pedaço é meu. Êsse do meio meu e seu. O último, meu também. Abel respondeu: não faça isso meu irmãozinho, que é uma dor do coração... Caim riu: ah! é uma dor do coração? Pois então tome. Puxou do revólver e — pum — matou Abel com um tiro só. Isso já foi há muitos anos...

— Caim deve ser avô de Mané Frajelo.

— Nada. A avó de Mané Frajelo era rapariga no Pontal.

— Você sabe, Honório?

— Sei. A mãe morreu de fome quando não pôde mais trepar com home. O fio nem aí...

— Miserave.

— Mas êle tinha vergonha da mãe.

— Mãe dele...

(CA, p. 210-211).

Ora, como se vê, os recursos literários lançados pela voz narrativa visivelmente pretendem, como mencionamos há pouco, um efeito de rebaixamento físico e moral do fazendeiro. No entanto, antes disso ou em paralelo a isso, há alguns aspectos que merecem observação. O primeiro deles se refere à origem genealógica, social e histórica do fazendeiro. O segundo ponto diz respeito ao caráter mesquinho e vil do coronel — condição que pode ser estendida à configuração de sua família, no romance. Um outro elemento a ser observado ainda é o nível de aproximação pretendido pelo narrador na configuração do personagem ficcional com a personalidade real do fazendeiro Manoel Misael da Silva Tavares, um dos pioneiros e o maior proprietário de terras no sul da Bahia à época, inclusive agraciado com a alcunha de “o Rei do Cacau” (que Jorge Amado aproveita em seu livro para intitular um dos capítulos).

Acerca da genealogia, o narrador parece conferir a esse campo maior importância, dado o interesse que ele possui não só em apresentar ao leitor um ponto de partida da história das roças de cacau situadas na Fazenda Fraternidade e dos trabalhadores que ali labutam e sobrevivem, mas também, no capítulo seguinte, em narrar a sua origem — onde nasceu e cresceu, seus pais, suas influências culturais etc. —, como um meio de aproximação laboral e pessoal com os seus interlocutores. Quanto ao seu antagônico, isto é, o fazendeiro, a voz narrativa busca criar pontos de referências originais de maneira a conferir uma linhagem plebeia — com avó e mãe “prostitutas”, sem pai declarado e tendo como parente remoto Caim

— a essa personalidade, que, com certo esforço e astúcia, consegue ascender socioeconomicamente.

Em se tratando da personalidade que inspirou a criação do coronel antagonista do narrador-personagem de *Cacau*, a professora Maria Luiza Heine assevera que:

no final dos anos noventa do século XIX, já aparecia o nome do coronel Misael Tavares como pessoa abastada e empreendedora. Misael nasceu pobre, em Olivença, mas rapidamente começou a se sobressair sobre os outros “camponeses”, já era uma pessoa que aparecia com maior destaque que os outros. (HEINE, 2004, p. 25-26).

Já Gustavo Falcón, comentando a figura e a biografia de Manoel Misael da Silva Tavares, diz que este:

Modesto requerente de terrenos públicos em fins do século passado e começo deste, conseguiu ascender meteoricamente, sagrando-se como o mais promissor cacauicultor do país. Já em 1914, Misael Tavares possuía cerca de dezoito fazendas, empregando nos trabalhos diários mais de quatrocentos homens e era um dos poucos fazendeiros locais a colher quarenta mil arrobas de cacau. Sua ascensão econômica foi correspondida por amplo reconhecimento do seu prestígio na sociedade local. (FALCÓN, 2010, p. 60).

Assim, portanto, para Falcón, o coronel Misael seria a figura representativa do que o pesquisador Guerreiro de Freitas chamou de “burguesia cacauera” ou “burguesia agrária do cacau” (FALCÓN, 2010, p. 14-15), isto é, grupo de pessoas (famílias) abastadas que combinavam concentração de terras e empreendimentos financeiros, como bancos para financiamento e empréstimos de valores sob condições hipotecárias e/ou de juros.

Retomando a leitura do romance, é significativo pensar a alcunha que o coronel recebeu na cidade: “Frajelo” ou flagelo. Quer dizer, Manuel Misael foi um flagelado, como tantos outros sertanejos que migraram de seus torrões natais para o sul baiano em busca de melhores condições de vida. Flagelado na acepção de alguém desgraçado física e moralmente, como uma pessoa que já viveu e/ou comete todo tipo de perversidade.

Dessarte, se, por um lado, criamos uma imagem mental negativa da personalidade do coronel a partir do que a voz narrativa nos oferece, por outro lado, é necessário ter a percepção de que se trata de um olhar do outro: trata-se dos trabalhadores que enxergam no fazendeiro, em sua família e até no capataz seres demoníacos, descendentes de Caim, que, em nome da fortuna materializada nas grandes fazendas repletas de árvores de cacau e no

dinheiro depositado nos cofres bancários, eram pessoas capazes de qualquer coisa, inclusive matar, roubar, abusar e nem remorso sentir.

Considerando essa ênfase econômica visível no romance amadiano, o professor Eduardo de Assis Duarte assinalará a importância deste aspecto em *Cacau* e dirá o seguinte a respeito da figura do coronel:

Neste universo [de relações hierarquizadas e interações humanas], o homem surge como animal econômico por excelência. O coronel é o dono do poder e tem a personalidade traçada de modo a ressaltar seu egoísmo e perversidade. Comporta-se como um rei que tudo pode em seus domínios, fazendo jus ao nome: “Mané Fragelo”, o que prescreve a dor. (DUARTE, 1995, p. 65).

Contudo, o estudioso adverte que, embora o latifundiário apareça como “ser reificador e degradador, torna-se, por sua vez, degradado e reificado; escravo do cacau e do dinheiro” (DUARTE, 1995, p. 65). Ainda para Duarte, uma das razões que pode justificar esse tipo de comportamento vil em relação ao outro é a forma que o coronel encontrou para “compensar as humilhações do passado pobre” (DUARTE, 1995, p. 65). Assim, é possível perceber um movimento um tanto mecânico, às vezes, de causa e efeito, que marca a história narrada: quem foi explorado passa a explorar. Isso é verdade em parte, pois, ainda que tal princípio se aplique à pessoa do fazendeiro e ao seu capataz, por exemplo, ele não se aplica — ao menos idealmente — às demais pessoas que povoam as páginas do romance. Quer dizer, os trabalhadores da roça ou as “operárias do sexo” não desejam se tornar patrões, mas sonham em possuir condições financeiras para terem uma vida digna, de maneira a se sentirem gente. No capítulo “Herói da tocaia e do cangaço”, a voz narrativa nos relata que:

Ninguém reclamava. Tudo estava certo. A gente vivia quase fora do mundo e a nossa miséria não interessava a ninguém. A gente ia vivendo por viver. Só muito longe surgia a idéia de que um dia aquilo podia mudar. Como, não sabíamos. Nós todos não poderíamos chegar a fazendeiros. Em mil, um enriquecia. (CA, p. 189).

Um pouco mais abaixo, na mesma página, o narrador emplaca:

Como havíamos pois de sair daquela situação de miséria? Pensávamos nisso às vêzes. [...]
Honório afirmava:
— Um dia eu mato êsses coronéis todos e a gente divide isso.
Nós ríamos. E não sei por que a riqueza não nos tentava muito. Nós queríamos um pouco mais de conforto para nossa bem grande miséria. (CA, p. 189).

Destarte, pensar a figura do coronel a partir de *Cacau* é ter em mente um tipo estético marcado por uma concepção de sujeito que, em sua singularidade, anseia universalizar-se, isto é, representar a classe dos coronéis. Todavia, o maniqueísmo com que é construído limita, do ponto de vista da representação literária e social, sua eficácia estética, bem como fornece apenas uma visão parcial e caricata tanto da pessoa titulada coronel quanto do sistema sociopolítico que ele rege.

Em célebre ensaio sobre o coronelismo, o jurista mineiro Victor Nunes Leal configura o “coronel”¹⁴ como aquela liderança que “resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais” (LEAL, 2012, p. 24). A fim de exemplificar sua definição, Nunes Leal diz que o líder exerce a função de jurista em rixas e desavenças entre os seus dependentes e também comanda, “com ou sem caráter oficial, extensas funções policiais” (LEAL, 2012, p. 24). Ademais, a figura do coronel, na percepção do mencionado jurista, só é possível dentro de um sistema denominado coronelismo. Para o autor de *Coronelismo, enxada e voto*, o mecanismo de estruturação e funcionamento do sistema consiste numa “superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequadas” (LEAL, 2012, p. 23). Ainda consoante Nunes Leal, esse tipo de organização social é:

uma forma peculiar de manifestação do poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa.

Por isso mesmo, o “coronelismo” é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras. (LEAL, 2012, p. 23).

Desse modo, o romance amadiano de 1933 parece captar tanto a personalidade coronelesca, quanto a arrumação social da qual ela faz parte e por meio da qual ela “governa” soberanamente, dando-lhes forma estética. Tal organização se sustenta assentando bases na economia e, por consequência, na política.

É importante dizer que, uma vez realizadas essas considerações gerais sobre o tema, há particularidades que necessitam ser observadas acerca dos coronéis ou da cultura do cacau

¹⁴ A título de observação, todas as vezes que o termo *coronel* aparece no livro de Victor Nunes Leal, surge entre aspas. Isso pode significar que, no entender do jurista, o coronel do qual ele fala não deve ser confundido com aquele identificado pela patente militar, conferida pela Guarda Nacional.

no sul da Bahia, como pondera Gustavo Falcón (2010). Uma delas diz respeito à ausência da forma de trabalho escravista, o que não significa que as condições trabalhistas fossem boas nem que fosse um chefe bom e amável o coronel Manuel Misael, por exemplo, captando e condensando em sua personalidade características e valores representativos de linhagens senhoriais e aristocráticas de autoridades da era colonial. Ora, o que a narrativa amadiana — às vezes melhor acabada esteticamente, outras nem tanto — conta é que a estrutura socioeconômica e as relações interpessoais eram precárias, a não ser entre os iguais de classe (trabalhadores eram solidários entre si; Honório não mata Colodino, porque ele é um trabalhador).

Em síntese, tanto a figura do coronel quanto o sistema no qual se insere e se desenvolve são resultados de certas condições históricas, as quais, quando encontram situações favoráveis, mantêm-se por um período e, quando não, entram em declínio. Por isso, vê-se o zelo dos potentados em tornar os herdeiros bacharéis, empreita que nem sempre alcança saldo positivo.

1.1.1 “Filho do coronel”: entre os estudos, a ignorância e a estupidez

“Mas nas fazendas de cacau há sempre uma coisa que se chama o filho do coronel, que é estudante na Bahia, é ignorante e estúpido” (CA, p. 193). De modo taxativo, o narrador conclui a sentença: “Mané Frajelo tinha um filho também, o Osório, que vagabundeava pela escola de direito há alguns anos...” (CA, p. 193). Assim como há uma carga negativa dirigida às características físicas e morais do fazendeiro, também se observa um movimento na mesma direção em relação ao seu herdeiro.

Primeiro, é importante notar que, para a voz narrativa, o filho do latifundiário não é propriamente uma pessoa, e sim “uma coisa”. Um objeto, por assim dizer, qualificado por três adjetivos subsequentes: “estudante”, “ignorante” e “estúpido”.

Em termos gerais, é importante dizer que se trata de alguém de fora que olha para o personagem e assim o vê. A voz que apresenta o outro é a mesma que supostamente viveu movimento contrário: descendente de família burguesa, que, embora tenha vivido e estudado na cidade, foi forçado a proletarizar-se e tornar-se um trabalhador das roças de cacau, de maneira a não ser “uma coisa”, e sim um ser humano capaz de amar (uma mulher ou a classe) e se compadecer da situação do outro — o que é impossível, consoante o narrador, para o filho do latifundiário, que pode ser definido, em último grau, como “resto de cristal que cu

enjeita” (CA, p. 263).

Dessa maneira, quando lemos, na segunda sentença, que essa “coisa”, afinal, refere-se ao filho de “Mané Frajelo”, já não nos espantamos, pois é como se fosse “tal pai, tal filho”. Com a ressalva, aqui, de que o herdeiro é “estudante” e “vagabundeava pela escola”, isto é, dotava-se de conhecimentos e cultura, enquanto o pai, mesmo sendo “o Rei do Cacau”, não detinha o título de bacharel, e o seu nível cultural/vocabular não ia muito além daquele característico dos trabalhadores.

Porém, essa “coisificação” (na acepção elementar do termo) do filho do coronel e, mais especificamente, de Osório, bem como o seu embrutecimento afetivo e cognitivo têm a ver não só com fortalecer o ideal cultivado em toda a narrativa pelo narrador de “eles maus” e “nós bons”, mas sobretudo com demonstrar a incoerência humana e de projeto entre as gerações. Quer dizer, mesmo apresentando comportamentos animais (ou justamente por apresentar esse tipo de postura), o pai consegue manter e aumentar suas propriedades e seus valores, inclusive ampliando os negócios com a criação de bancos. Por seu turno, o filho vagabundeia pela escola de direito.

São vários os momentos em que o narrador enfatiza, num tom carregado de sentimento antipático, as qualificações de “estudante” e “estúpido” do descendente do fazendeiro. No capítulo “Fazenda Fraternidade”, a voz narrativa diz:

[...] Como era grande a casa coronel...
E morava tão pouca gente ali. O coronel, a mulher, a filha e o filho, estudante, que nas férias aparecia, elegante, estúpido, tratando os trabalhadores como escravos. (CA, p. 153).

Mesmo apresentando o adjetivo “elegante”, o narrador procura acentuar o lado estúpido de Osório. Tal estupidez alcança auge no dramático suicídio de Zilda — pequena, filha do velho Ascenço, trabalhador de Misael, que, depois de abusada sexualmente pelo jovem herdeiro, vai residir na “Rua da Lama” —, bem como no caso do abuso da jovem Magnólia, que resulta, no lado do rebento do coronel, numa surra de paina de facão e num talho no rosto e, por parte de Magnólia, no término do noivado com Colodino, no desprezo do noivo e no caminho da última residência de Zilda.

No que se refere ao primeiro caso, sem muitos detalhes da preparação da rapariga adolescente e do fatídico encontro dela com Osório na rua, a narração nos dá a devida dimensão do quão cruel é a postura do herdeiro e do quão dignos de piedade são o sentimento e a atitude desesperada de Zilda.

Vestida de novo e muito pintada, esperou-o no meio da estrada. Êle passou sem ligar a ela. Mas à noite veio ao povoado e foi à rua da Lama. Zilda falou:

— Osório...

— Quem é você?

— Zilda.

— Qual Zilda?

— Você me descabou na fazenda de seu pai.

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

E foi dormir com Antonieta.

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

— De quem é êsse entêrro?

— De Zilda.

— Morreu?

— Matou-se.

— Que seja feliz no inferno...

(CA, p. 206).

Como se vê, é patente a necessidade do narrador de revelar a face demoníaca que está no pai e que também se encontra nas ações do filho. A insensibilidade de Osório acerca da situação e do destino de Zilda diz mais sobre ele do que sobre ela. O sentimento que ela desperta no leitor é quase de pena por tão infelizmente fim. Já no que diz respeito a Osório, há uma intensificação da comiseração covarde imiscuída com a face da crueldade humana, haja vista que o filho do coronel foi o responsável direto pela dupla morte da pobre criança: primeiro, quando, em sua fazenda, tirou sua pureza e a relegou ao prostíbulo e, depois, quando não a reconheceu e desprezou-a.

A propósito desse episódio envolvendo a jovem Zilda, é interessante observar que ele tende a repetir-se nas outras narrativas do ciclo. Temos, por exemplo, a negrinha Rita, em *São Jorge dos Ilhéus*, e ainda a menina Bernarda, em *Tocaia Grande*. Todas são crianças ou adolescentes que foram abusadas sexualmente ou pelos coronéis ou pelos seus filhos. Sobre Rita e Bernarda falaremos quando analisarmos as obras nas quais elas se encontram.

Demais, na personalidade do coronel, é possível enxergar qualquer coisa que possa contrapor um perfil puramente negativo, isto é, uns resquícios de sentimentos que o aproximem do elemento humano, como tentamos demonstrar mais acima. Porém, na figuração da personalidade de Osório, só se percebe bestialidade, manifesta na ignorância (no sentido primitivo do termo) e, sobretudo, na estupidez.

Diferente deste é a irmã, Mária. A caçula do coronel é poeta e atendida com a

literatura e a cultura do seu tempo. Caprichosa, é certo, mas é a única da família que mais apresentará traços típicos, ou melhor, contornos humanos condizentes com sua personalidade de mocinha rica, filha de fazendeiro poderoso. E, ainda que prevaleça em sua personalidade certo ideal romântico, o realismo com que é pintada se contrapõe àquele com que seu irmão é figurado, de maneira que Mária pode ser o contraposto ideal — e até humano — de Osório, se se pensa aqui em termos de construção de tipo estético, bem como na questão dos atributos racionais necessários dos herdeiros para continuarem ou não com o projeto dos seus progenitores. Tal assunto atravessará todo os romances do ciclo do cacau amadiano, como veremos.

Em linhas gerais, também a esposa do coronel, D. Arlinda, gorda, “orgulhosa da riqueza do marido, usava jóias caras e vestido de sêda mesmo para andar nas roças” (CA, p. 226), aparece física e moralmente distorcida. Além da vaidade pessoal, os cruéis comentários que a cômica do fazendeiro tece a respeito da situação de um trabalhador picado por cobra demonstram, assim como ocorre com o filho, o interesse do narrador de pintar um ser vil, ignorante e estúpido. Não é casual que Antonio Candido sintetizará a família do coronel Misael com o adjetivo “esquemática” (CANDIDO, 2011, p. 52).

Assim, ainda que pese certo esquematismo na configuração dos membros da família do “Rei do Cacau”, há, por conseguinte, elementos que impossibilitam uma adjetivação generalizante. No entanto, é patente, nos traços gerais atribuídos principalmente aos herdeiros, ou ao herdeiro, o quão mesquinha é (ou venha a ser) a geração que conduzirá os rumos dos negócios do pai, a direção da sociedade local e, por extensão, nacional. Uma malta que, apesar de gozar de certa instrução acadêmica e bens culturais, é estúpida e medíocre, sinalizando mais ou menos o que virá mais tarde — a “geração fracassada”, como discutiremos mais à frente.

1.1.2 “Os esquecidos do mundo” se divertem nas terras do cacau

Oportunamente, o narrador-personagem de *Cacau* nos apresenta, no capítulo intitulado “Pirangi”, a seguinte cena:

João Grilo trouxe o anúncio, que foi lido por mim em voz alta:

DESPERTA, MOCIDADE ALEGRE!

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

CINE ALIANÇA

chamamos atenção a fim de abrilhantar as festas que, o simpatizado Cordão Carnavalesco Bacuraus em Folia vae exhibir: Um Piquenique e Baile ao Ar Livre, 2\$000, para lotação completa conforme convite. À tarde, Leilão, Quermesse e Roskof, sendo exibido estas diversões desde pela manhã, à noite será focalizado o filme non plus ultra.

ÁGUIAS MODERNAS

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

Chamamos atenção aos que desejam com suas presenças abrilhantar esta festa, poderá procurar o automóvel n.º 51 que estará à disposição ao alcance de tôda bolsa

Esperamos ver flôres, músicas e risos.

(CA, p. 191-192).

Para além do caráter informativo, próprio de anúncio, e de sua impressão no espírito dos trabalhadores da fazenda do coronel Misael, o comunicado ora transcrito traz consigo certos elementos que chamam a atenção por serem reveladores de manifestações culturais ou tendências socioculturais que atravessam os cinco romances do ciclo. O primeiro deles diz respeito aos festejos populares e, ligado a esse, é possível observar o quão relevantes essas manifestações se tornam no agrupamento dos interesses e das classes sociais ali figuradas. Por consequência disso, há, por assim dizer, a consolidação de uma identidade comum, qual seja, o ser grapiúna.

No desenrolar do nosso estudo, veremos como esse segundo aspecto angaria corpo ao ponto de ser visto como um dos eixos estruturantes nas narrativas do cacau amadianas. Demais, expressões como “folias”, “quermesses”, São João, entre outros termos que remetem ao universo das manifestações culturais Brasil adentro, dão o tom em *Cacau* à cultura popular.

“Pirangi” é um “pitoresco arraial” aonde os trabalhadores das roças, entre outros personagens, vão aos fins de semanas ou dias de festas aliviarem-se da fadiga e do cansaço da lida rotineira. No “arraial” estão localizadas as casas de diversões: seja a medíocre sala de cinema, sejam os bares ou os cabarés. No entanto, há também as festas na roça, quase sempre organizadas e realizadas pelos empregados da fazenda.

O tema da cultura é algo fundamental aos estudos sociais (antropologia e sociologia), de modo que, a partir da virada do século XIX ao XX, tal matéria passa, grosso modo, para o centro das atenções de literatos e ensaístas do movimento modernista nascente, vivendo seu auge nos anos 30, conforme Candido.

Destarte, ao assinalar alguns elementos que caracterizaram o modernismo brasileiro, Antonio Candido pondera que:

não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. (CANDIDO, 2006, p. 128).

Assim, quando o narrador de *Cacau* enfatiza em certos momentos determinadas manifestações culturais que lhe são ou estão mais próximas — como é o caso dos festejos no arraial e das comemorações juninas na roça —, descrevendo episódios bastante característicos daquelas celebrações, a voz narrativa reaviva nas letras o misto cultural que faz parte da vida cotidiana de uma camada social que, residindo no interior do país e detendo posses ou posições socioeconomicamente privilegiadas ou não, ainda mantém vivas as “reminiscências [...] de um passado recente” (CANDIDO, 2006, p. 128). Inclusive, três páginas adiante do anúncio, o narrador-personagem nos informa que:

O baliza¹⁵ parecia atuado por um espírito. Dançava ritos africanos que trazia de herança na massa do sangue. Abaixava-se todo com a bandeira e de repente levantava-se nas pontas dos pés, que mal tocavam no chão. Não via ninguém, todo possuído pela dança. O Congo, os desertos, as noites com rugidos de feras, Orixá-la, quanta coisa naquela dança... (CA, p. 195).

Em termos gerais, pode-se dizer que o excerto acima sintetiza tanto aquilo que a literatura novecentista busca captar e transfigurar atribuindo sentido histórico (numa acepção ontológica), quanto o que ensaístas dos estudos sociais e críticos literários procuram compreender e incorporar no intuito de explicar o Brasil moderno de seu tempo. Por isso, os festejos, quase sempre atrelados à religião, marcam o movimento de trânsito e de integração entre os grupos sociais assimilados e, também, assinalam o momento de diversão da tão estafante rotina na lida das roças.

Nos romances do ciclo do cacau amadiano, especificamente na narrativa de 1933, por se tratar de narrações de evidente matriz popular e ambientadas em região interiorana, é forte a influência de tradições culturais assentadas sobretudo no sentimento de ancestralidade, valentia, honradez; arrimadas na construção e na crença de lendas e mitos; alicerçadas nas

¹⁵ Dançarino de folias que sai à frente do grupo bailando com a bandeira que os identifica.

mais distintas manifestações folclóricas populares, enfim, todas as narrativas são atravessadas por expressões religiosas.

2.1 “Um dia...”: a utopia no horizonte

“Um dia...”: essas duas palavras seguidas de reticências, que aparecem ao menos cinco vezes em *Cacau*, sintetizam um sentimento caro à geração do autor do romance, qual seja, a utopia.

No entremeio do debate acerca de o romance ser ou não proletário, a questão da utopia se impõe como tema fundamental, haja vista a compreensão de que o mundo estava mudando e era imperativo pensar e construir a sociedade do amanhã.

Em seus estudos, Eduardo de Assis Duarte fala de uma “*esperança utópica* na revolução e no mundo novo a ser construído” (DUARTE, 1995, p. 70, grifos do autor). Conforme o estudioso, “em *Cacau*, ele [o mundo novo] surge de modo difuso, flanando no ar como algo quimérico, mas trazendo consigo a força desconhecida do grito de revolta” (DUARTE, 1995, p. 70). Conclui o assunto: “a esperança na revolução é otimista e, mesmo da forma vaga com que é apresentada, constitui-se no grande *leitmotiv* ideológico do livro: ‘um dia...’ tudo isto vai mudar e não se sabe bem de que forma” (DUARTE, 1995, p. 70).

Evidentemente, a percepção de Duarte a respeito da utopia no romance amadiano de 1933 caminha no sentido de um “otimismo” futuro que está em sintonia com os ideais políticos colocados em pauta, principalmente, pelas experiências revolucionárias do Leste Europeu. No caso da narrativa amadiana *in foco*, o assunto é apenas colocado no campo da possibilidade, com indícios e promessas. Isso não significa que, de algum modo, o terreno já não esteja sendo preparado para as transformações que estão por vir — ainda não se sabe exatamente como, no entanto se intui.

Por seu turno, Luís Bueno, desenvolvendo um pouco mais o tema da utopia, entenderá que essa percepção se aproxima mais da geração de 22 do que da geração de 30, da qual Jorge Amado é tributário, amparando-se na expressão “princípio-esperança”, cunhada por Ernst Bloch acerca do espírito vanguardista. Para Bueno, “o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica” (BUENO, 2015, p. 68), uma vez que o projeto de modernização implantado no país até então se evidenciou frustrado, na medida em que não conseguiu fazer mudanças na estrutura do sistema das relações sociais e de produção. Destarte, na perspectiva de Bueno, “o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações

sociais” (BUENO, 2015, p. 68). Assim, no entender do estudioso do romance de 30, “do novo romance que surgiria na década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2015, p. 69).

Se é desse modo, *Cacau*, do seu jeito, discute esse problema enfocando os limites contidos na estrutura agrária, bem como a precariedade das relações trabalhistas, acentuada principalmente pelo poder despótico do coronel, porém contraposta, ainda que sutil e idealmente, pela reação dos trabalhadores (a insubordinação do narrador-personagem frente a certas ordens da filha do fazendeiro; o talho no rosto do primogênito do coronel; o descumprimento na morte de Colodino por Honório; o frustrado projeto de greve etc.).

Pelo visto, o conceito de pós-utopia tende a atravessar todo o ciclo do cacau amadiano, pois os cinco romances enfrentam frontalmente o dilema do progresso contraditório, sustentado ainda em certos preceitos obsoletos, como é o sistema coronelista/patriarcalista, assim como problematizam um ideal de civilização, cujo preceito maior é o fortalecimento e domínio do Estado e de suas leis. De mais a mais, vale salientar que o sentimento pós-utópico, na acepção de não apenas modernizar, mas superar em definitivo o modelo de relação e produção capitalista, aparece com mais força dentro do ciclo em *Cacau* e em *São Jorge dos Ilhéus*, inclusive com evidentes ares propagandistas — questão que melhor desenvolveremos adiante.

CAPÍTULO III

O HOMEM, A TERRA E O PROGRESSO NO CICLO DO CACAU

— Em roça de cacau, nessas terras, meu filho, nasce até Bispo. Nasce estrada de ferro, nasce assassino, caxixe, palacete, cabaré, colégio, nasce teatro, nasce até Bispo... Essa terra dá tudo enquanto der cacau.

Jorge Amado

1. *Terras do Sem Fim*: fase “heroica” do ciclo

A princípio, o romance *Cacau* é marcado, do ponto de vista de sua construção ficcional, por certa antinomia, digamos, um tanto rasteira quanto à representação do coronel e de alguns trabalhadores, de modo a fortalecer certo aspecto caricato, seja dos personagens, seja de determinados episódios narrados. Em outro momento, em *Terras do Sem Fim*, observa-se a superação de certos pressupostos narrativos daquele, de maneira que Jorge Amado, passando do narrador em primeira pessoa para a terceira pessoa, ao contar a história da conquista da terra, passa a adotar a perspectiva da épica, em seu sentido de aventura, conquista e heroísmo.

No primeiro capítulo do romance, intitulado “O navio”, que parece funcionar como uma espécie de prólogo, deparamo-nos com o seguinte trecho:

Homens escreviam, homens que haviam ido antes, e contavam que o dinheiro era fácil, que era fácil também conseguir um pedaço grande de terra e plantá-la com uma árvore que se chamava cacauero e que dava frutos côr de ouro que valiam mais que o próprio ouro. A terra estava na frente dos que chegavam e não era ainda de ninguém. Seria de todo aquele que tivesse coragem de entrar na mata a dentro, fazer queimadas, plantar cacau, milho e mandioca, comer alguns anos farinha e caça, até que o cacau começasse a frutificar. Então era a riqueza, dinheiro que um homem não podia gastar, casa na cidade, charutos, botinas rangideiras. De quando em vez também chegava a notícia de que um morrera de um tiro ou da mordida de uma cobra, apunhalado no povoado ou baleado na tocaia. Mas que era a vida diante de tanta fartura? (TSF, p. 14).

O aspecto aventureiro, movido pelo desejo de conquistas materiais e/ou do encontro de si por parte dos heróis, é uma das características fundamentais do gênero romanesco, mas também o é, em termos históricos, dos homens que se lançaram aos mares, descobrindo terras e explorando suas riquezas e seus povos nativos. Assim, não parece casual que Amado inicie sua narrativa com um navio ao mar, apresentando os personagens e as razões que os motivaram à aventura: riqueza, “fartura”. No entanto, necessitavam ser corajosos para entrar na mata virgem e desbravá-la, plantar, zelar e defender seus plantios de cacau e tentar não morrer (de fome, de picada de cobra ou de emboscada numa tocaia) até que pudessem negociar “o fruto que valia mais do que o próprio ouro”.

Obviamente, nem a história narrada e tampouco a história em si são simples e destituídas de suas complexidades intrínsecas, decorrentes da ação, reação, interação e intervenção do homem no meio natural e social. O romance *Terras do Sem Fim*, ao dar forma

figurativa à luta pela terra e ao desenvolvimento local, via cultura e valorização do cacau, não só torna cognoscível uma realidade agrarista atrasada que se impunha como modelo de sociedade possível, mas também evidencia as condições, a razão de ser e as consequências de tal realidade.

Portanto, objetivamos apresentar a face épica ou, melhor dizendo, heroica do romance amadiano de 1943 e refletir sobre ela, discutindo o embate entre o “velho” e o “novo”, bem como as promessas de futuro, centrado na categoria da perspectiva.

1.1 “Uma terra ainda inconquistada” ou a luta entre o velho e o novo

Terras do Sem Fim conta com seis capítulos organizados de maneira crescente conforme o desenvolvimento da narrativa. Após “O navio”, que abre o romance, deparamo-nos com “A mata”. Neste título, encontramos a apresentação do *locus* que será o lugar e a razão da luta entre os homens da terra. É apresentada a mata personificada e transformada em deus; é anunciado Juca Badaró, o mais moço e bravo dos irmãos Badaró; também é retratado o coronel Horácio da Silveira, com suas façanhas e artimanhas na manutenção e ampliação de sua fortuna. É ainda nesse capítulo que o narrador nos revela os personagens de segundo e terceiro planos que desempenharão papéis importantes na narrativa, como são os casos do negro Damião e de Antônio Vitor (jaguços dos Badaró), de Ester e do dr. Virgílio (esposa e advogado de Horácio, respectivamente).

Noutra parte, “Gestação de cidades”, a voz narrativa, ora sutil, ora mais incisiva e direta, conta a história da criação e do desenvolvimento dos povoados localizados na zona cacauera, principiando com a fábula das “três irmãs”, passando à narração da formação/transformação de Ferradas e Tabocas (feudos dos coronéis Horácio e Badarós, nessa ordem) e adjacências.

O capítulo “O mar”, que antecede “A luta”, põe em cena novamente personagens e histórias de terceiro plano — porém não menos importantes que as outras —, figuras apresentadas desde o título “O navio”, tais como o homem de colete azul, Margot, João Magalhães etc. Ainda, nessa parte, observa-se um deslocamento espacial direto da narrativa, que passa das fazendas à cidade portuária de Ilhéus. Além disso, esse ponto do livro parece funcionar como entreato ou prenúncio da divisão seguinte.

Em “A luta”, o narrador nos põe a ver e imaginar a batalha entre os coronéis Horácio e Badaró, buscando destacar a face e os impulsos de cada um. Ainda aqui experienciamos os

sentimentos de medo, de ódio, mas também de valentia de Don'Ana, a última dos Badarós a ficar de pé na contenda, vencida por Horácio e seus asseclas.

Por fim, em “O progresso”, é narrada a chegada de um bispo a Ilhéus, com a promessa de prosperidade e desenvolvimento para a cidade.

Em suma, *Terras do Sem Fim* apresenta-se, por sua forma, estrutura e tema, como um universo a ser conquistado, isto é, apreendido a partir de sua dialética interna bastante reveladora do movimento externo do mundo, da sociedade humana, na eterna luta entre “velhas” e “novas” formas de o homem afirmar-se como ser humano, como ser histórico em relação ao meio e ao outro.

Destarte, adentrando em nosso objeto, vale recuperar, a princípio, a figura do negro Jeremias, que, segundo nos informa o narrador, foi um escravo fugido e se embrenhou na “floresta onde moravam os índios e não saiu mais dela. Vinha de engenho de açúcar onde o senhor mandara chicotear as suas costas escravas” (TSF, p. 85). Esse personagem, apesar de não exercer papel ativo na narração, põe-se como metáfora — ou mesmo símbolo, como se queira — da formação do povo brasileiro, sobretudo do ponto de vista histórico-cultural, bem como parece ser aquele que, agraciado pelos deuses africanos e indígenas, conhece a história pregressa e presente e, também, prediz o futuro.

O velho negro Jeremias é um personagem importante porque ele aparece como o ponto de contato entre os tempos e as culturas da história brasileira. O negro é o escravo fugido que travou relação com os nativos, aprendeu sua cultura e também testemunhou a invasão e derrubada das matas pelos fazendeiros a fim de aumentarem suas terras e seu poder. Jeremias foi testemunha ocular e, também, vítima do chamado “progresso”. Não é à toa que o narrador nos informa que, segundo acreditam os populares, toda a desgraça advinda da batalha pela posse da mata do Sequeiro Grande foi praga do velho feiticeiro, informação que desponta nos romances seguintes do ciclo.

De toda sorte, embora a voz narrativa priorize o aspecto místico do personagem, da sua participação (um tanto naturalizada) na história e da força de sua predição junto à crença popular, Jeremias encarna o espírito, no sentido da ancestralidade, daqueles que foram postos à margem da história; daqueles que, por muito tempo, tiveram que se esconder nas brenhas para preservar sua integridade física, moral e espiritual; daqueles que sempre ocuparam papéis marginais ou foram idealizados nas letras e nas histórias nacionais. Tanto é que, a título de indicação, negros e indígenas sempre estiveram nas páginas de nossa literatura, no entanto continuamente ocupavam papéis pouco relevantes ou insuficientemente verossímeis,

conforme suas ações/reações e importâncias históricas. Mesmo em Jorge Amado, escritor bastante ligado às massas populares, em que o negro é uma figura constante, observa-se, por vezes, escorregões, de modo que finda por criar estereótipos, senão dos sujeitos, das situações figuradas. Inclusive, vale aqui um parêntesis quanto à presença dos povos indígenas em sua literatura, pois é raro o aparecimento deste grupo em seus enredos. Isso não deixa de ser curioso, haja vista que o território sul baiano é *habitat* natural de mais de dez etnias, como, por exemplo, os Pataxós e os Tupinambás, entre outros. Trataremos dessa questão em ocasião oportuna.

Avançando, em *Terras do Sem Fim*, observamos que, por um lado, há um esforço do narrador em construir biografias, situando-as em circunstâncias que ora as engrandecem e humanizam, ora rebaixam-nas ao cômico e ao grotesco. Entretanto, por outro lado, percebemos ainda que existe um empenho narrativo em edificar uma estrutura que dê conta de demonstrar um “antes” e um “depois” da luta dos coronéis Horácio da Silveira e os Badarós pela posse da mata — um divisor de águas histórico, como nos conta a voz narrativa em certo momento.

Assim, para críticos como Antonio Candido (2011) e Eduardo de Assis Duarte (1995), entre outros, *Terras* pertence ao grupo dos romances históricos brasileiros. Isso porque, nas palavras de Candido, “[...] Jorge Amado venceu a etapa da impaciência e apurou as suas qualidades de escritor, combinando a sua dupla tendência para o documento e a poesia” (CANDIDO, 2011, p. 51). Ainda consoante o crítico:

Este livro [*Terras do Sem Fim*], que já tem como os anteriores do autor uma dimensão infinita — a da poesia, ganha a dimensão concreta da história, que redime a banalidade extremamente contingente, do ponto de vista artístico, do documento bruto. E essas dimensões — a poética e a histórica — se conjugam para dar ao livro aquela que faltava aos outros — a psicológica, em profundidade. (CANDIDO, 2011, p. 51).

Ao perceber as “dimensões” que configuram os romances de Amado, em especial o *in foco*, o professor uspiano reconhece um amadurecimento estético-literário do autor e potencializa, do ponto de vista crítico, o entendimento e a importância dessa obra, tanto no conjunto da produção amadiana, quanto no contexto histórico dos anos 30 e 40 do século passado. Tais “dimensões” também são intuídas e explicitadas por Assis Duarte, pois, conforme este, “[...] vemos pulsar nas veias do texto a herança da narrativa popular e romanesca, aliada agora a um impulso mais forte de fazer do romance um ‘instrumento de

descoberta e interpretação' da realidade" (DUARTE, 1995, p. 150). Prosseguindo, diz o estudioso que, em *Terras do Sem Fim*, "o passado é revivido não apenas como um tempo perdido ou espaço nostálgico da fantasia e do mito, mas sobretudo enquanto pré-história do momento atual, elo vivo de um processo em andamento" (DUARTE, 1995, p. 150).

A percepção dos dois críticos afina, ainda, com o que diz György Lukács sobre o romance histórico, pois, para este, não importa ao romance histórico a descrição pormenorizada dos fatos históricos, mas sim o que motivou tais fatos, bem como os homens que os protagonizaram: suas vidas, suas paixões e seus destinos (LUKÁCS, 2011, p. 60). Ademais, para Lukács, um dos traços significativos do gênero em questão aparece na "nítida exacerbação das tendências sociais em desenvolvimento em meio a uma crise histórica" (LUKÁCS, 2011, p. 65), bem como na figuração de "grandes personalidades" que tiveram papel ativo nos momentos de crise histórica. Daí que o filósofo húngaro falará de "personalidades históricas" em Walter Scott, inclusive chegando ao conceito hegeliano do "indivíduo histórico-mundial", cuja função, na leitura de Lukács acerca da formulação de Hegel, "é dizer aos homens o que eles querem" (LUKÁCS, 2011, p. 57). Isto é, o indivíduo histórico-mundial é:

o espírito oculto que palpita no presente, que ainda é subterrâneo, ainda não se elevou a um ser presente e quer se manifestar; é o espírito para o qual o mundo presente é apenas um invólucro e que traz dentro de si um núcleo diferente daquele que pertencia ao invólucro. (LUKÁCS, 2011, p. 57).

O húngaro, ao distinguir indivíduos histórico-mundiais de um indivíduo conservador, afirma que aqueles "ligam os traços essenciais dos acontecimentos aos motivos de seu próprio agir e de sua condução do agir das massas" (LUKÁCS, 2011, p. 62).

Em termos práticos, os elementos que parecem inerentes à categoria do romance histórico existem em *Terras do Sem Fim*, qual seja, a figura dos coronéis como resultado da evolução histórica da personalidade dos senhores rurais (grandes latifundiários dos tempos coloniais e imperiais brasileiros) e, também, a figuração de um momento da nossa história que, se não foi vultoso, no sentido de uma ruptura definitiva com o modelo de sociedade anterior, foi decisivo na construção de formas sociais mais adequadas (ao menos do ponto de vista técnico e infraestrutural-arquitetônico) ao período vivido pelo país. E é a este tema que nos dedicaremos a seguir.

1.1.1 Os coronéis e a conquista da terra

No capítulo “A mata”, há uma cena em que é narrada a entrada de um grupo de homens na brenha, uma floresta que a voz narrativa personifica e preenche com a existência de seres mitológicos, inclusive a elevando ao *status* de “um deus” (TSF, p. 29). Assim, além de o trecho aludido ser bastante significativo — quer pela construção da paisagem e da atmosfera demandadas pela narrativa na criação do efeito desejado, quer pela representação simbólica (cultural) e histórica (desbravamento) da própria floresta e de seus habitantes na história brasileira —, é marcante o adentramento dos homens na selva, com as suas cismas e seus medos, bem como a atitude de um deles ao perceber o recuo da turma.

Os homens vão recuando. Levaram horas, dias e noites, para chegar até ali. Atravessaram rios, picadas quase intransitáveis, fizeram caminhos, calçaram atoleiros, um foi mordido de cobra e ficou enterrado ao lado da estrada recém-aberta. Uma cruz tósca, o barro mais alto, era tudo que lembrava o cearense que havia caído. [...].

Mas *adiante dêles, parabélum na mão, o rosto contraído de raiva, está Juca Badaró*. Também êle estava ante a mata, também êle viu os raios e ouviu os trovões, escutou o miado das onças e o silvo das cobras, também seu coração se apertou com o grito agourento do corujão. Também êle sabia que ali moravam as assombrações. Mas Juca não via na sua frente a mata, o princípio do mundo. Seus olhos estavam cheios de outra visão. Via aquela terra negra, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau. (TSF, p. 30-31, grifo nosso).

Desse modo, é possível ver as motivações que impulsionam Juca Badaró a não recuar, a ameaçar os homens e, inclusive, a atirar em um deles a fim de demonstrar sua autoridade e fazer valer sua ordem. Tal ânimo será o centro de conflitos da narrativa e, também, uma das características do jovem Badaró.

De toda sorte, pode-se dizer que, se a figura de Juca não é decisiva, o personagem tem a sua importância no desenrolar da história, pois sua personalidade carrega em si um ar de grandeza e bravura, ao mesmo tempo que revela uma face tosca, modos grosseiros e atitudes autoritárias. Tais atributos se aproximam do que a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976) confere aos sujeitos que ela denomina “mandões locais”, isto é, fazendeiros possuidores de grande poder econômico, gozando de relevante influência social e política local, de modo a controlarem a vida dos seus familiares, agregados e trabalhadores, além de administrarem significativa quantidade de votos.

Entretanto, retomando o nosso objeto, sem a participação ou intervenção de Juca, a

trama perderia certo grau de complexidade à luz de sua composição formal, visto que os valores e a psicologia do personagem, em se pensando o clã familiar Badaró — inclusive em contraste com o irmão mais velho e chefe da família, Sinhô Badaró —, corroboram as configurações do seu modo de ser, isto é, aquele que “gosta de resolver logo tudo com tiros e mortes” (TSF, p. 44). Quer dizer, alguém que é pouco afeiçoado a pensar, a mentalizar suas ações, ou, dito de outra maneira, uma pessoa impulsiva, espontânea, prática. Nisto estão impressos elementos da personalidade dos “coronéis”, que, senão generalizados, parecem comuns à casta, ou seja, a praticidade em resolver situações imediatas: se tem que entrar mata adentro, que se entre; se tem que matar, que se mate. Ademais, tem razão Eduardo de Assis Duarte quando entende que “[...] o comportamento do personagem se assemelha ao dos latifundiários daqueles tempos, implacável, mas paternal” (DUARTE, 1995, p. 158).

De fato, uma das características que marca profundamente o personagem e afigura consenso na literatura histórico-sociológica em relação ao sistema coronelista é a alternância na conduta da personalidade do indivíduo entre o iracundo e o afetuoso. Eis Juca: “— Não atirei para matar, só para mostrar que vocês têm [*sic*] que obedecer” (TSF, p. 31). Em seguida, o narrador nos informa que o chefe “assistiu todo o tratamento, êle mesmo amarrou um pedaço de pano no ombro do ferido e ajudou a levá-lo para o acampamento junto da mata” (TSF, p. 31).

Com efeito, Juca e seu irmão, Sinhô, têm pouco em comum, fato constatado até mesmo pelo próprio personagem. Via discurso direto, Sinhô Badaró medita:

É engraçado, Juca, tu é meu irmão, tua mãe foi a mesma velha Filomena que me pariu e Deus tenha em sua guarda. Teu pai era o finado Marcelino que era o meu pai também. E nós dois é tão diferente um do outro como pode ser duas pessoas no mundo. Tu gosta de resolver logo tudo com tiros e mortes. (TSF, p. 44).

Tal meditação é sucedida por questões que terão consequências práticas na narrativa, como: “tu acha bom matar gente? Tu não sente nada? Nada por dentro” (TSF, p. 44), ao que Juca responde: “Se gosto de ver gente morrer? Nem sei mesmo. Quando tenho raiva de um, sou capaz de cortar êle devagarinho. Tu sabe... — E quando não tem raiva? [indaga Sinhô] — Tôda vez que um se mete na minha frente tem que sair pra eu passar” (TSF, p. 44), responde Juca. Por seu turno, o chefe do clã, descrito como “alto de dois metros, a barba rolava-lhe pelo peito, negra de tinta”, profere, de olhos acesos, “— E quando tu já me viu, Juca, deixar de fazer uma coisa quando era necessário? Tu bem sabe que eu não tenho êsse gôsto de sangue

que tu tem” (TSF, p. 45). E emenda, em definitivo: “Só não sou como tu, um assassino. Sou um homem que só faz as coisas por necessidade. Tenho mandado liquidar gente, mas Deus é testemunha que só faço quando não tem jeito” (TSF, p. 45).

O diálogo travado pelos irmãos, além das consequências que terá no desfecho da narrativa e no espírito do negro Damião, como veremos adiante, é revelador quanto ao desvelamento da personalidade e psicologia de cada um como indivíduos inseridos num tempo-espço e numa situação determinada. Dessa maneira, ficam patentes as configurações físicas, psicológicas e éticas que comportam qualquer destes como um “particular” (nos termos de Lukács). Portanto, se Juca é mais prático em suas ações/decisões, Sinhô mostra-se ponderado, reflexivo em suas deliberações, quase um monarca em campanha permanente. E a isto podemos acrescentar a informação de que, se, por um lado, sua postura e seus gestos são delicados e cordiais, por outro lado, mostram-se repletos de autoridade e severidade.

Enfim, na breve exposição genealógica feita por Sinhô acima, o coronel, primogênito e herdeiro direto do “finado Marcelino”, além de ganhar a propriedade e o mando em relação à família e aos subordinados, parece herdar também certos ideais e valores socioculturais que poderiam ser denominados conservadores. Sinhô Badaró é apresentado ao leitor como um homem grande, não só na estatura, mas, sobretudo, no espírito. Um ser dotado de sensibilidade e dignidade humana tal como um dos monarcas ou senhores feudais europeus. Sobre esse processo de configuração, Eduardo de Assis Duarte classificou-o como um procedimento de “feudalização” (DUARTE, 1995, p. 163), que se apresenta nos contornos do personagem, assim como na situação em que este esteja envolvido. Destarte, o narrador de *Terras do Sem Fim* nos apresenta a seguinte cena:

Sinhô Badaró, o chefe da família, descansava numa alta cadeira de braços, cadeira austríaca que contrastava não só com o resto do mobiliário, [...]. Sinhô Badaró pensava, os olhos semi-cerrados, a longa barba negra se estendendo sobre o peito. Levantou os olhos, espiou Juca que andava nervosamente pela sala, o rebenque numa mão, o cigarro fumegando numa bôca. Mas logo desviou os olhos e fitou o único quadro da parede, uma reprodução oleográfica de uma paisagem de campo europeu. Ovelhas pastavam numa suavidade azul. Pastores tocavam uma espécie de flauta e uma camponesa, loira e linda, bailava entre as ovelhas. Descia uma imensa paz da oleogravura. [...] Era um campo tranquilo, de ovelhas, pastores, flautas e baile. Azul quase côr do céu. Bem diferente era êsse campo dêles. Essa terra do cacau. (TSF, p. 43).

Como se vê, há de fato um esforço em se “feudalizar” a figura do coronel e do ambiente por ele habitado. Não obstante, é recorrente, em escritores e ensaístas (sociólogos)

do início da centúria passada, fazer aproximações (e/ou distanciamentos) entre a conjuntura sociopolítica brasileira daquele tempo e o modo de organização social, política e cultural do feudalismo, vivenciado pelos europeus entre os séculos V e XV depois da era cristã. No entanto, para além dessas observações (ou corroborando-as), encontra-se o dilema que marcou a geração de Sinhô Badaró, a saber, a dualidade entre a formação do gosto, do espírito e das ideias advindos de fora (Europa) e a dureza crua da realidade local, marcada pela violência e conquista cotidianas.

Vista nestes termos, com base em juízo de valor, parece que a “terra do cacau” não possuía nada de bom, a não ser o próprio cacau, o que não necessariamente é verdade. Porém, o que fica patente é, primeiro, um ideal de cultura (estrangeira) a ser adequado à realidade local, isto é, o desejo de civilizar uma terra bárbara via adequação de valores religiosos e morais, bem como de sentimentos e formas sociais e estéticas europeizadas, fato que, na literatura, especialmente romântica, culmina na figuração de personagens, ambientes e situações idealizadas. E, em segundo lugar, é evidente a discrepância entre o “campo tranquilo, de ovelhas, pastores, flautas e baile. Azul quase côr do céu” (TSF, p. 43), reproduzido na oleogravura apreciada pelo coronel, e aquele seu campo, onde as palavras que se ouvem são “terras, dinheiro, cacau e morte” (TSF, p. 10).

De todo modo, a influência da cultura europeia na personalidade de Sinhô Badaró não o veda para a sua realidade e, assim como tantos outros coronéis, grandes senhores de terra e de gente, desbravadores contumazes, avança em suas contribuições sócio-históricas naquilo que o tempo e as circunstâncias lhe permitem. Apenas desta maneira podem existir Sinhô e outras personalidades históricas, como são os casos dos coronéis Manoel Misael de Sousa Tavares (o Mané Frajelo, em *Cacau*) e Horácio da Silveira¹⁶. São personagens reais que habitaram de fato as terras sul-baianas e ali formaram grandes fortunas. São personagens que, a bem dizer, apresentam-se como figuras de seu tempo, pois fizeram o que lhes foi possível fazer, da forma que poderiam fazer. Quer dizer, os coronéis Sinhô Badaró, Misael Tavares, Basílio de Oliveira, entre outros, não são nada além daquilo que poderiam ser/fazer, ou seja, eram expressões de personalidades locais, embora refletissem tendências de um tipo humano nacional daqueles idos fins do século XIX e início do XX: eram os homens valentes, desbravadores, patriarcas, proprietários de grandes faixas de terras e da sorte de outros homens, donos do poder político e de “tudo” e “todos” nos limites de seus domínios.

¹⁶ Em verdade, é inspirado no coronel Basílio Francisco de Oliveira, que viveu entre os anos 1890 e 1930, em Ilhéus. Inclusive, vale lembrar que o personagem reaparece referenciado em GCC e TG com o nome de Basílio de Oliveira, e não mais como Horácio da Silveira.

Retomando, se Sinhô, em seus modos e suas ações, aparece feudalizado, em termos clássicos, quase como uma espécie de Dom Quixote dos trópicos, Horácio nos é apresentado como alguém que, mesmo conservando atitudes senhoriais no comportamento e no fazer, construiu dia a dia a sua abastança, diferentemente do seu antagonista, que nasceu em boa e estruturada família.

[O coronel Horácio] tinha cerca de cinquenta anos e seu rosto, picado de bexiga, era fechado e soturno. As grandes mãos calosas seguravam o fumo de corda e o canivete com que faziam o cigarro de palha. Aquelas mãos, que muito tempo manejaram o chicote quando o coronel era apenas um tropeiro de burros, empregado de uma roça no Rio do Braço, aquelas mãos manejaram depois a repetição quando o coronel se fêz conquistador da terra. (TSF, p. 32).

No trecho acima, o narrador imprime na personalidade de Horácio características de um homem simples que, após passar pelo manejo do chicote e da repetição, alcançou o título de um dos donos da terra. No entanto, diferentemente da personalidade de Sinhô Badaró, que na narração não apresenta maiores variações além das que constatamos, o fazendeiro *in foco* surge repleto de variantes, alternando entre o homem simples, o lendário, o cômico/patético, o heroico e, do ponto de vista político, uma figura que pode ser identificada como progressista.

Valendo-nos mais uma vez dos estudos de Eduardo de Assis Duarte, este observa que:

Horácio, desde o começo delineado como vencedor, aparece não *in medias res* como Juca Badaró, mas através das histórias existentes a seu respeito. Elas narram a sua trajetória de simples tropeiro a latifundiário poderoso, marcada sempre pela violência, desonestidade e ausência total de escrúpulos. (DUARTE, 1995, p. 159).

De fato, é visível a gradação na construção ética, moral e psicológica de Horácio, quase sempre via discurso indireto (narrador ou por meio de terceiros). Contudo, vale dizer que tal recurso estético-literário, já observado por críticos como Antonio Candido, tem a ver com um amadurecimento autoral de Jorge Amado. Porém, em leitura mais acurada, percebemos que os contornos da personalidade de Horácio da Silveira encontram-se devidamente justificados na materialidade histórica, haja vista que os estudos histórico-sociológicos demonstram que não só a pessoa que inspirou o personagem (Basílio de Oliveira), mas também os tipos, as situações e tendências da nossa história pátria, como pontuamos há pouco, carregavam consigo traços típicos e variáveis conforme o humor, os caprichos e as circunstâncias que os afetavam.

Ademais, a arquitetura da personalidade do coronel Horácio da Silveira só angaria destaque na narração por dois fatores mais imediatos: um são os recursos da violência gratuita e da ilegalidade, sempre utilizados pelo fazendeiro; e o outro diz respeito ao fato de o extropeiro ser uma espécie de contraponto de Sinhô Badaró, em termos culturais e políticos.

Como fica demonstrado no romance, Sinhô é dotado de certa sensibilidade (artística e humana) e grandeza de espírito, por assim dizer. Delicado nos gestos com os seus, só age com violência em último caso. Já o coronel Horácio, ao contrário, é alguém sem maiores refinamentos nos sentimentos e procedimentos, sendo, por vezes, cruel, ao ponto do sadismo. Todavia, são características do coronel também a valentia e a astúcia. Em síntese, o fazendeiro é o tipo de homem que, em sua noite de núpcias, rasgou o vestido e o corpo de sua esposa numa posse brutal e inesperada (TSF, p. 38). Um ser que, conforme nos faz saber o narrador, após trapacear três trabalhadores seus e ouvir ameaças de um deles, “[...] chegou com os seus cabras na roça dos três amigos. Cercou o rancho, [e] dizem que êle mesmo liquidou os homens. E que depois, com sua faca de descascar frutas, cortou a língua de Orlando, suas orelhas, seu nariz, arrancou-lhe as calças e o capou” (TSF, p. 34).

A figura de Horácio é aquela que é tão cômica quanto as flores bordadas em seu camisolão de dormir (TSF, p. 74) ou como nos revela a voz narrativa acerca das impressões do doutor Virgílio, para quem “o coronel era ridículo, parecia um palhaço de circo com aquêle camisolão bordado, a cara picada de bexiga” (TSF, p. 75). No entanto, esse mesmo vulto cômico (ou ridículo) vai se agigantando no imaginário do advogado e, posteriormente, no imaginário coletivo, de modo que fica realçada sua grandeza (não necessariamente de espírito), pela sua capacidade de maquinar estratégias de ações combativas ou judiciais (estas, quase sempre ilegais — o famoso caxixe) e por sua imposição firme, com autoridade e presteza quanto a atos e ordens que distribui. De toda sorte, o desfecho do fazendeiro (destacado em *Terras* e retomado em *São Jorge*) é alçado a benfeitor da zona cacauieira.

Assim, Horácio é a expressão do homem simples que ascendeu a coronel, por patente e por angariar poder de mando devido à sua extensa propriedade territorial. Ele aparece como o indivíduo que se desenvolveu, não sem antes ter vendido sua alma ao diabo (e depois prendê-lo numa garrafa, como contam as beatas). O coronel Horácio parece cumprir na narrativa o papel de quem protagoniza um momento de transição histórica. E, efetivamente, é um período de transição, pois, diferentemente do seu antagonista (Sinhô Badaró), preocupado em aumentar suas posses e seus ganhos, o coronel vai além, embora acumule também essas ambições. Horácio não apenas luta por ampliar suas terras, mas busca contemporaneizar a

produção, implantando novas técnicas de plantio dos seus cacauzeiros (enfileirados, com distanciamento simétrico), assim como investindo em melhorias na infraestrutura de sua fazenda e também em melhoramentos (com construção de palacetes e praças) na cidade de Ilhéus, a ponto de esta sediar uma paróquia com bispo próprio, indício de civilização para aqueles tempos.

Pois bem, até agora buscamos demonstrar que os personagens Juca Badaró, seu irmão, Sinhô, e Horácio são esforços de Jorge Amado em construir um tipo (ou tipos) de herói nacional. Isto é, um notável que encarne as contradições, vicissitudes e perspectivas impostas por seu tempo histórico. Ainda que o autor situe os personagens num ambiente aparentemente medieval e lhes atribua características éticas e ações mais ou menos correspondentes à época e aos padrões europeus, ele não deixa, no romance em questão, de imprimir em suas figuras as peculiaridades materiais (histórico-sociológicas) e psicológicas comuns aos brasileiros que viveram os últimos anos do século XIX e o princípio do XX. Daí o alargamento histórico e a universalização, percebidos por Antonio Candido (2011). Ademais, são homens como Juca, que simboliza a coragem e o despotismo; como Sinhô, que encarna certo sentimento aristocrático e patriarcal (preso a ideais/valores ligados a um passado grandioso); e também pessoas como Horácio, que metaforiza o homem comum que, oportunamente, conquista espaço social e poder político-econômico usando de astúcias, trapaceas e violência gratuita, marchando (sobre corpos) rumo ao futuro. No enalço destas personalidades, centrais na narrativa, estão outros personagens que ou realçam aquelas, ou incrementam o universo de situações e coisas necessárias ao efeito pretendido pelo autor do romance. Entre estes personagens estão dois coronéis que, embora não tão poderosos quanto os Badarós e Horácio, merecem atenção pelo que dizem ou pelo que fazem. São eles os coronéis Maneca Dantas e Teodoro das Baraúnas.

Maneca Dantas, a princípio, é um ser destituído de maiores vultos. Aliado de primeira hora de Horácio, inclusive por serem compadres, o fazendeiro aparecerá em *Terras* como uma espécie de figura mediana, porém aparentemente medíocre. Isto é, ele está quase sempre à sombra do seu compadre, cumprindo ordens, e participará do episódio do adultério de sua comadre Ester com o advogado Virgílio, acobertando o caso do casal junto a seu amigo Horácio. Não obstante, o sentimento de Maneca em relação ao seu compadre não é de subalternidade, mas de cumplicidade, haja vista que os dois compartilham a mesma origem social, além do desejo de deixarem a seus filhos posses e legados. E vale dizer que os amigos cresceram economicamente galgando degrau a degrau, avançando mata adentro, plantando

roças de cacau, aplicando caxixes, matando gente. Ainda, a história de Maneca Dantas só é digna de maior atenção, por assim dizer, quando nos depararmos com ele em *São Jorge dos Ilhéus*. Lá, como veremos, o fazendeiro viverá as contradições do tempo e a infelicidade de ver seus projetos tragicamente fracassarem, em relação aos seus herdeiros.

Do lado oposto, aparece a figura de Teodoro das Baraúnas. Este, comparsa dos Badarós mais pelos interesses compartilhados do que por laços de amizade, é relevante por si só. Entre os seus atos, destaca-se o episódio em que, após descobrir um “caxixe” aplicado por Horácio e seus aliados na disputa pela mata do Sequeiro Grande, de cima do cavalo Teodoro urina numa muda de cacau plantada simbolicamente na praça da cidade Ilhéus diante de uma multidão perplexa e, depois, toca fogo no cartório local. A cena é comparada à façanha do imperador romano Nero, que, conforme a história, incendiou Roma. É certo que há um exagero na comparação, contudo parece que ambos compartilham a tirania e o despotismo.

Já no desfecho do romance, o personagem do doutor Virgílio pronuncia uma frase oportuna dirigida a Maneca Dantas, que cabe aos demais coronéis. A frase é a seguinte: “[...] É curioso como vocês podem fazer tanta desgraça e, apesar disso, serem homens bons” (TSF, p. 210). De fato, como podem homens despóticos, violentos, trapaceiros, com as mãos banhadas em sangue, serem ainda “bons”? Para responder à questão, voltemos aos conhecimentos histórico-sociológicos pensando o aspecto paternalista, elemento fundamental que compunha o sistema oligárquico brasileiro, sobretudo no período da chamada República Velha, e também recuperemos uma das dimensões pontuadas por Antonio Candido ao analisar *Terras do Sem Fim*, qual seja, a superação da dicotomia, ou melhor, do maniqueísmo em relação à figuração dos coronéis.

Para Candido:

Em *Terras do sem fim*, pela primeira vez, Jorge Amado simpatiza, no sentido psicológico, não moral, está visto, com os coronelões — os espoliadores. Penetra na sua humanidade e deixa de ver neles espantalhos sem alma, como era o esquemático Misael de Sousa Teles, de *Cacau*, e sua esquemática família. De tal modo que este livro [...] não é mais feito do ponto de vista do proletário. Ele o é, simplesmente, do ponto de vista histórico (mais amplo) do pioneiro das terras do cacau no sul da Bahia, — espoliado ou espoliador, cabra ou patrão — entrando para a categoria da história. (CANDIDO, 2011, p. 52).

Destarte, essa “simpatia” conferida por Jorge Amado às suas criaturas no romance *in foco* só é possível graças, primeiro, à paciência e à sensibilidade autoral e, principalmente, às forças históricas externas (ao romance) que levam Amado, sob a pesada atmosfera da

Segunda Guerra Mundial, bem como da implacável perseguição aos comunistas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, no Brasil, a colher na realidade histórica os personagens e os eventos passados que pudessem conferir explicações mais plausíveis às políticas mesquinhas e aos homens medíocres do tempo presente (do autor), como figurado em *São Jorge dos Ilhéus*. Inclusive, teremos a oportunidade de ver, no próximo título, como essa capacidade de simpatia psicológica acerca dos coronéis, vista em *Terras*, não necessariamente se repete em *São Jorge*. A nossa hipótese, a princípio, quanto a essa questão, é que há um movimento interno no conjunto das narrativas do cacau amadiano que se desdobra do seguinte modo: em *Cacau* parece predominar o elemento cultural, enquanto em *Terras do Sem Fim* sobressai a dimensão social, humana. Já em *São Jorge dos Ilhéus*, prevalece o elemento político, o fator econômico.

Ao apresentar as intuições supracitadas, pretendemos endossar a assertiva exposta por Candido sobre a situação na história dos personagens de alto e de baixo relevos criados pelo escritor baiano, em diferentes momentos e circunstâncias de sua vida literária e política, sempre bastante agitadas.

1.1.2 O coronel e os demais

Os coronéis são “simpaticamente” figurados e alçados à universalidade, dando a ver os múltiplos, infinitos e contraditórios processos que constroem os mais autênticos sentimentos, atitudes e caráter de cada um como sujeito de seu tempo. Do mesmo modo, nós nos deslumbramos, ainda, nas páginas de *Terras do Sem Fim*, com personagens de grandeza humana, como são Ester (a esposa do coronel Horácio), o negro Damião (jagunço de Sinhô Badaró), Antônio Vitor (jagunço de Juca), a negra Raimunda (agregada dos Badarós) e Don’Ana Badaró (herdeira do clã).

Para além do confronto sangrento que marca o clímax de *Terras*, há um episódio que acentua consideravelmente a narrativa, de maneira a configurar aquilo que Friedrich Engels chamou, em outro momento, de “vitória do realismo” (MARX; ENGELS, 2010). Trata-se, por óbvio, da cena do negro Damião em tocaia.

A certa altura da narração, o narrador nos conta que:

A noite descera completamente, a lua iniciava a sua subida para o céu. Noite boa para uma “tocaia”. Se via a estrada como se fôsse de dia. O negro Damião tomou pelo atalho, sabia de uma árvore magnífica para a espera. Era uma jaqueira frondosa na beira da estrada, parecia de propósito para um

homem se esconder atrás dela e atirar no que passasse. “Nunca atirei em nenhum dessa jaqueira”, pensou Damião. O negro vai triste, desde a varanda êle ouvira a conversa dos irmãos Badarós. Ouvira o que Sinhô dissera a Juca e é isso que o perturba nessa noite. Seu coração inocente está apertado numa agonia. Nunca Damião se sentiu assim. Não compreende, nada lhe dói no corpo, não está doente, e no entanto era como se o estivesse.

Se antes alguém lhe dissesse que era terrível esperar homens na “tocaia” para matá-los, êle não acreditaria, pois seu coração era inocente e livre de tôda a maldade. (TSF, p. 47).

Como evidente no trecho acima, qualquer coisa acontece com o personagem, algo parecido com um misto de remorso acompanhado pelo despertar de uma autoconsciência humana.

Quanto a esse aspecto, Eduardo de Assis Duarte tende a ver uma “redução reificante” na figura de Damião, haja vista que este “enlouquece depois de tomar consciência da crueldade do assassinato sob tocaia” (DUARTE, 1995, p. 174). Certamente, o crítico não deixa de ter razão, mas colocar a questão nestes termos é dizer a coisa pela metade. Quer dizer, mais do que “tomar consciência da crueldade do assassinato”, o jagunço toma consciência de si e da vida. Há um processo, sabiamente construído pelo narrador — considerando ambiente e clima —, que permite ao personagem pensar sua existência e também a do outro, de sorte que, no fim, opta pela sua anulação.

Na contramão do que argumenta Assis Duarte, quando afirma que “Damião não consegue matar sua vítima, mas este gesto de humanidade lhe é fatal pois o inutiliza enquanto ser humano” (DUARTE, 1995, p. 174), diríamos que é exatamente o oposto. Tal gesto engrandece substancialmente o sentimento de humanidade do negro, já que ele não se importa apenas consigo mesmo. Uma coisa é quando se faz algo ignorando sua finalidade ou suas consequências, outra coisa é, uma vez sabendo o que se faz e os efeitos de sua ação, decidir se muda ou se conserva sua conduta. E nos parece que Damião está nessa encruzilhada, não necessariamente entre cumprir ou não as ordens do seu chefe, mas fazer ou não o que é certo, preservando, em seu entender, três vidas (de Firmo, da esposa e de um suposto filho do casal), findando por decidir anular sua operação. Então, encarar o personagem Damião, bem como a situação que ele protagoniza apenas em termos de remorso (por ter matado) ou medo (de descumprir uma ordem do patrão) é não perceber que, por trás desses sentimentos, há um processo de descoberta de si mesmo e/ou encontro consigo mesmo, rompendo em definitivo com o estado de coisas — espiritual, é claro — que o afetava, ressaltando, inclusive, que houve consequências reais para o desfecho da história.

Ainda que a atitude de Damião possa parecer um ato de covardia ou acometimento de

loucura para os outros jagunços e demais personagens e até mesmo para o leitor, tal procedimento revela, talvez, mais um ato de grandeza de caráter e empatia, dado o processo de aproximação e reconhecimento (humano) que se estabelece entre as figuras com as quais o negro conviveu e, também, o enternecimento e a simpatia que ele angaria junto ao leitor.

Enfim, aparentemente Damião escapa à lógica ou, poderíamos dizer, quebra com o paradigma de sua profissão, “que é matar”. Diferentemente de Honório (*Cacau*), que não mata porque diz ter consciência de classe, Damião não mata porque alcançou uma consciência humana. A vida do outro importa não porque é da mesma classe social, mas porque é uma pessoa que, por certo, tem uma rede de relações familiares e sociais, tem sonhos, desejos, sentimentos e, também, direito à vida.

Pode-se dizer que é incomum encontrar, no campo dos estudos histórico-sociológicos, atitude como a de Damião no agrupamento social dos jagunços, pois, como paramilitares que são, matam e morrem por dinheiro. No entanto, há variáveis a este respeito. O historiador Antonio Pereira Sousa, que estudou “a saga do cacau na ficção de Jorge Amado”, por exemplo, diferencia o jagunço inserido nesse modelo de relações sociais dos jagunços típicos do cangaço. Nas palavras de Pereira Sousa:

Na representação da narrativa de ficção, o jagunço era o capanga, o defensor do chefe local, homem temente à lei, invariavelmente valente, destemido, que só pega em armas sob a responsabilidade do coronel, no que se diferenciava do bandido e do cangaceiro, que, ao contrário, desprezavam e afrontavam a lei. (SOUSA, 2001, p. 125).

A figura do jagunço, do cangaceiro evidencia, junto com o sistema coronelista, a face regionalista da cultura brasileira, sobretudo via literatura de ficção. Se uma geração de escritores do nosso romantismo, em especial, aqui, Bernardo Guimarães, já chamava a atenção para esse aspecto, autores como Euclides da Cunha e, depois, quase todos os literatos das décadas de 30 e 40 do século XX irão trazer presentes em suas narrativas o jagunço, o cangaceiro, o capataz. E isso importa na medida em que tais personagens, ou melhor, a sua presença constante nos romances situa-os no cenário simbólico e real como uma peça fundamental na manutenção do sistema coronelista.

De mais a mais, no que se refere à particularidade de Damião, concordamos com Candido, quando diz que:

o significado humano dos personagens de Jorge Amado [...] vem menos da sua capacidade de analisar [...] que do sopro criador e animador da poesia. E

a perspectiva histórica, o ritmo cíclico dos acontecimentos, tomando o personagem entre vários planos, lhe asseguram a verdade e o relevo que a análise não pôde dar. (CANDIDO, 2011, p. 51).

Em suma, o significado humano que preenche o negro Damião em meio ao seu processo de autoconsciência o distancia — e muito — da simplificação retratada em algumas narrativas de ficção ou nos ensaios histórico-sociológicos acerca do grupo dos jagunços. Como veremos, esta classe de personagens estará presente em todos os romances do ciclo do cacau, quase sempre inseridos no “ritmo cíclico dos acontecimentos”, atravessando os “vários planos” do texto, de modo a afirmarem-se como homens que têm o seu valor, possuem sentimentos e uma ética (questionável) que os faz viver um dia por vez, como dito no jargão popular.

Ainda, amparados na formulação de Antonio Candido sobre a dimensão do “significado humano dos personagens” e conservando certa aproximação técnica quanto aos procedimentos narrativos empregados no episódio do negro Damião, deparamo-nos com a intrigante história de Ester, que, acometida por uma série de casualidades, vê sua vida se transformar radicalmente, passando dos namoros e sonhos com viagens juvenis no internato ao casamento apressado e à existência enfadonha, na fazenda, já adulta.

Além do mais, a presença de Ester na narrativa é assinalada por certa inocência de espírito, como alguém que ainda não foi contaminado pela malícia do mundo objetivo, mercadológico, a não ser pela tragicidade da perda de entes familiares queridos. A personagem, sem suficiente altivez e controle do seu destino, é guiada por decisões estranhas ou casuais (como as tomadas pelo pai e, depois, pelo marido, além do inesperado encontro com Virgílio).

De todo modo, a existência de Ester no romance parece evidenciar e contrapor, simultaneamente, certa tradição de representação da mulher brasileira de princípio do século passado, que, conservando traços da formação educacional, cultural e dos gostos por modelos europeus, é confrontada e, às vezes, até sucumbe à realidade local. Inclusive, podemos ver isso na reincidência de comparações que Ester faz entre o seu destino e o da amiga, Lúcia. Ou mesmo na lembrança de uma frase expressa por uma das freiras do orfanato, onde a personagem estudou.

Destarte, conforme nos conta o narrador:

Ester deixa o piano, o último acorde vai morrer na mata. Ah! os tempos felizes de colégio! Ester se recordava de uma frase de soror Angélica, a

freira mais simpática de tôdas, quando elas desejavam que o tempo de colégio passasse quanto antes e chegasse o momento de viver a vida intensamente. Então, soror Angélica pousara nos seus ombros as delicadas mãos, tão magras!, e lhe dissera:

— Nenhum tempo é melhor que êsse, Ester, em que o sonho é possível.

Naquele dia ela não entendera, fôra preciso que passassem os anos, até que a frase lhe viesse à memória de novo para ser recordada desde então quase diàriamente. Ah! os felizes tempos de colégio... (TSF, p. 36).

À parte o sentimento saudosista, o trecho apresenta e aparenta opor duas épocas da vida da personagem, distinguindo não apenas as diferenças temporais em relação às expectativas e ao destino de Ester, mas também as contradições materiais e psicológicas que alcançaram os viventes dos dias contemporâneos à personagem, bem como ao romance em si.

Nesse aspecto, vale ressaltar que, além da proximidade circunstancial que afigura entre os processos de ensimesmamento de Damião e de Ester, há uma distinção também em relação aos momentos de meditação de Sinhô Badaró, com destaque àquele em que contempla o quadro da camponesa feliz, em sua parede. Nesse sentido, de um lado, rememorar o que se viveu como forma de amenizar as angústias presentes, na impossibilidade de transformá-las e, do outro lado, ruminar as contradições de uma visão tranquila de campos europeus (pintada na oleogravura) com as turbulências infligidas pela violenta disputa por terras acaba por aproximar Ester e Sinhô, em termos psicológicos e de simpatia humana.

De mais a mais, a frase proferida por soror Angélica não deixa de ser provocativa e oportuna para se ponderar sobre a relação temporal (presente, passado e futuro) com os acontecimentos históricos (individual ou coletivo) nela inseridos. Quer dizer, ao sinalizar que “nenhum tempo é melhor que êsse [...] em que o sonho é possível”, a “simpática freira” aponta diretamente para Ester, que anseia viver intensamente a vida além do muro do colégio (desejo frustrado), mas a freira indica também as potencialidades do “agora”, isto é, firma as condições e o lócus favoráveis às realizações imediatas, quer objetiva, quer subjetivamente (no caso de Ester, o internato e sua idade dão a ela ensejos para devanear). Ainda, em termos ampliados, o “agora” corresponde ao presente em processo de modernização, cujos efeitos nas esferas estéticas e políticas fomentaram nos vanguardistas (sobretudo naqueles da geração de 22) a chama da utopia como um dos princípios fundamentais rumo à liberdade e a dias melhores.

Sobre o tema da utopia, estudiosos como Luís Bueno (2015) destacam, com base em uma formulação de Haroldo Campos, por exemplo, que “todo movimento de vanguarda só pode existir afinado com algum tipo de utopia” (BUENO, 2015, p. 67).

Um pouco adiante a essa passagem, Bueno dirá que:

Esse tipo de utopia [que funde o primitivo com o moderno] é possível numa mentalidade que percebe o Brasil ainda como um país novo [...]. Em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. (BUENO, 2015, p. 68).

Recuperando a frase de soror Angélica e situando-a no contexto da transição das “velhas” formas de relações sociais e de produção para as “novas” maneiras de a sociedade brasileira se relacionar e produzir sua existência material e simbólica, é possível formar uma ideia do significado da máxima dita pela freira. Isto é, ancorados pelos ventos das mudanças que acometiam a Europa até essas paragens, personagens como Ester e Sinhô, mesmo pertencendo a classes sociais distintas (este, um aristocrata e aquela, filha de comerciante), compartilham o sonho, ou o desejo, de uma realidade que só pode existir nos devaneios dos dois. Inclusive, Luís Bueno dá uma pista das razões que impossibilitaram o tempo “em que o sonho [era] possível” (TSF, p. 36). Diz Bueno que:

Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam mais ser sustentados [...]. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que [...] vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável — o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. (BUENO, 2015, p. 68).

Assim, Sinhô e Ester encarnam, na narrativa de *Terras do Sem Fim*, as contradições impostas a eles pela realidade presente, de modo a se sentirem deslocados no tempo e no espaço. De qualquer sorte, o impasse que atinge os personagens tem a ver com o que Bueno apresenta como sendo o pós-utópico, ou seja, a ausência de “qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2015, p. 68).

Avançando, outro aspecto que traz à cena a figura de Ester é a recorrente metáfora da rã na boca da cobra. A princípio, tende-se a ligar de imediato Ester com a rã e Horácio como a cobra — o que é possível até certo ponto.

O narrador nos apresenta, dentre os vários momentos em que aparece a metáfora, dois trechos em que explicita a relação comparativa, mas também aponta que, apesar da fatalidade de a rã ser engolida pela cobra, é dada a Ester a chance de romper com tal destino. A certa

altura do romance, a voz narrativa conta que:

Ester se assustou com o grito das rãs. Horácio quase não falava, esperava impaciente que o tempo passasse. Quando outra rã gritou no charco, ela perguntou:
— Que é?
A voz dêle veio indiferente:
— Uma rã na bôca de uma cobra...
E chegou o jantar servido pelas negras que olhavam desconfiadas para Ester. E de repente, mal terminado o jantar, foi aquêles rasgar de vestidos e do seu corpo na posse brutal e inesperada. (TSF, p. 38).

Algumas páginas adiante, num jantar na casa de Horácio, em que estavam presentes Maneca Dantas e o novo advogado, o doutor Virgílio, o anfitrião indaga:

— Sabe de que essa tôla tem mêdo, doutor? Do grito das rãs quando as cobras engolem elas na beira do rio...
O dr. Virgílio já tinha também ouvido aquêles grito e também ao seu coração êle confrangera. Disse apenas:
— Eu compreendo...
Foi um momento feliz, os olhos dela estavam puros e de uma alegria sã. Agora não representavam. Foi um segundo só mas foi o bastante. Nela não restou nem o ódio por Horácio. (TSF, p. 61).

Ora, os trechos apresentados explicitam além dos sentimentos e temores que povoam a subjetividade da jovem esposa do coronel Horácio, suscitam certos mecanismos que a casualidade impõe à vida rotineira, alterando, assim, o desfecho da história e rompendo com a sensação do determinismo *a priori*. Disso, podem ser ditas, de início, duas coisas: a primeira relaciona-se com o que Antonio Candido tem expressado acerca da dimensão poética que caracteriza a obra amadiana; a segunda, mais direcionada à interpretação da presença e existência de uma figura como Ester na narrativa. Quer dizer, essa personagem que aparenta ter, à primeira vista, sua existência sempre subordinada a outra pessoa (leitura bastante comum entre a crítica amadiana, inclusive na de Eduardo de Assis Duarte) de repente passa a agir/decidir por si — ainda que tais ações/decisões sejam motivadas por fortes emoções e estejam situadas no campo dos afetos, o que soa como romantismo “barato”.

Outro aspecto que merece atenção, ainda sobre a figura de Ester, refere-se às relações de contiguidades, à vista das configurações psicológicas e histórico-temporais, com Sinhô — como demonstramos —, mas também com Virgílio. Se com o primogênito dos Badarós ela compartilha, por assim dizer, anseios pretéritos, com o advogado a cômuge de Horácio tende a partilhar certo ideal de futuro. Um ideal, a princípio, um tanto romantizado,

porém, depois, alargado à simpatia humana (sobretudo quando se pensa o episódio dos cuidados dispensados ao seu marido acometido pela febre) e ao princípio da liberdade (ainda que seja no campo dos afetos). Assim, vale salientar que, por mais que, nas leituras críticas, sobressaia a relação amorosa e extraconjugal de Ester e Virgílio, os dois se destacam, aqui, por compartilharem, além dos sentimentos, uma percepção de vida que escapa — ou busca escapar — à lógica tanto “da rã na boca da cobra”, quanto do “visgo de cacau”, que prende e não solta mais.

Destarte, o princípio figurativo que, embora se aplique a Ester, parece recorrente na referência às figuras femininas de mais relevo nos romances amadianos do ciclo do cacau é o fundamento da liberdade. Certamente, pode-se questionar os méritos de tal fundamento, quase sempre imerso no universo da subjetividade ou das idealizações, porém personagens como a referida acima, Don’Ana Badaró, Raimunda e, mais à frente, Julieta Zude e Lola Espinola (*São Jorge dos Ilhéus*), sem falar da própria Gabriela, entre outras, em *Gabriela, cravo e canela*, compartilham certos traços poéticos que, em suas limitações subjetivas e objetivas, acabam por destacar não só o desejo da liberdade, mas o processo de buscas para alcançá-la em meio a todos os entraves e infortúnios impostos pelos valores e pela moral patriarcal e machistas de nossa sociedade. De qualquer maneira, o sentido de liberdade impresso nas personagens aparenta encontrar respaldo, primeiro, na dimensão poética — quase lírica — que distingue a literatura de Jorge Amado, já assinalada por Antonio Candido (2011), com a consequência de criar, às vezes, figuras ideais, realçadas com certo excesso de romantismo. Contudo, um segundo aspecto que define o sentido da busca por liberdade pelas figuras femininas nos romances do ciclo do cacau encontra-se na necessidade material e psicológica que o momento histórico, sobretudo os anos de 1930, impõe a tal grupo social. É verdade que o autor baiano adapta e realça os caracteres de modo a destacar o lado sensual e sexual, às vezes beirando o caricato ou o estereótipo, mas também é verdade que personagens como Ester, Don’Ana e Raimunda, para citar algumas, inserem-se, inconscientemente, no movimento por liberdade.

Ademais, considerando a predominância do elemento épico que caracteriza *Terras*, não é estranho que as mulheres acima mencionadas apareçam parcialmente romantizadas, haja vista que se encontram em processo de transição sócio-histórica. Também não são de se estranhar seus ímpetos em romper a cerca moralista ou de costumes que as encurrala.

É nesse sentido que Marcelo Silva de Aragão, em interessante artigo sobre “A figura feminina em *Terras do Sem Fim* e a série social”, atribuirá às personagens Ester e Don’Ana o

atributo de transgressoras. Diz ele que:

Éster como uma evidente transgressora paga um preço alto, com a sua própria morte. O seu caso amoroso com Virgílio não deixa de ser uma atitude de mulher emancipada, já que ela rompe com as normas vigentes. Seu sentimento permaneceu resistente a tudo que lhe rodeava, já que estava fora de seu *habitat*. (ARAGÃO, 2006, p. 392).

Ora, a busca por liberdade, que, inevitavelmente, perpassa pelo campo da transgressão, tem seu preço: Ester, Julieta e Gabriela, cada uma a seu modo, pagarão.

Outrossim, perceber a importância de determinados caracteres no enredo com base em suas ações, reações, seus sentimentos e suas expectativas é tanto mais difícil do que dizer o que elas aparentam ser/representar de forma direta. Dessa maneira, falar de Damião e Ester, bem como de personagens da gravidade de Antônio Vitor, Don'Ana e Raimunda é buscar em figuras-sínteses (para usarmos um termo de Luís Bueno) explicações que possam revelar traços e tendências essenciais das personalidades e das circunstâncias históricas em que elas viveram.

Retomando, há uma figura cuja relevância não é ainda tão significativa, mas se tornará fundamental no conjunto da saga. De toda forma, o personagem Antônio Vitor chama a atenção pelos seus contornos figurativos e, também, pelo que venha a representar. No título “A mata”, há um tópico que se pretende uma síntese dessa figura. Lá, nos deparamos com a seguinte narração:

Ali [no rio] é que descansava. Ali se recordava Estância todavia presente, recordava Ivone deitada na ponte sobre o rio Piauitinga. Ali sofria a doce dor da saudade. Nos primeiros tempos, que foram tempos duros, a saudade roendo por dentro, o trabalho pesado, imensamente mais pesado que no milharal que êle plantava com os irmãos, antes de vir para estas terras do sul. A fazenda era o levantar-se às quatro da manhã, preparar a carne seca para comer ao meio-dia com o pirão de farinha, beber a caneca de café e estar na roça colhendo cacau às 5, quando o sol apenas começava a sua subida pelo morro detrás da casa-grande. [...] Chegava a noite triste e cheia de cansaço, sem mulher com quem deitar, sem Ivone para acariciar na ponte que não existia, sem as pescarias de Estância. Falava nesse dinheiro do sul. Uma dinheirama de fazer medo. Ali por aquele trabalho todo [da intensa jornada diária], eram 2\$500 por dia, empregados inteiramente no armazém da fazenda, um saldo miserável no fim do mês, quando havia saldo. Chegava a noite, trazia a saudade com ela, pensamentos também. Antônio Vitor vinha para perto da mata, metia os pés no rio, cerrava os olhos e recordava. (TSF, p. 62-63).

Observa-se que o procedimento narrativo aqui é similar ao empregado no episódio de Ester. Quer dizer, num presente saturado pelo excesso de esforço laboral diário, Antônio Vitor encontra na calma noturna da natureza o espaço para sentir saudade, para rememorar sua terra e seu primeiro amor, Ivone. Contudo, o que nos é fundamental nesse personagem é sua origem (geográfica e social), os motivos de sua partida para o sul e as transformações materiais e psicológicas experienciadas por ele no correr do tempo (cronológico e narrativo).

Pois bem, Antônio Vitor é a figura do emigrante que parte de Estância, cidadezinha do interior sergipano, em busca do dinheiro fácil nas terras do sul da Bahia. O mito do dinheiro fácil relaciona-se com outro mito, o do eldorado, que motivou a migração de grandes massas em busca do enriquecimento sem dificuldades. Assim como os demais emigrantes — e, se se pensa na história do Brasil, podemos falar dos imigrantes —, o personagem amadiano em questão sentirá na pele que crenças como a que o motivou a partir de seu torrão natal são artimanhas criadas por certo setor socioeconômico a fim de ter o chamado “exército de reserva” (grupo de trabalhadores em condições de precarização que ficam à disposição do empregador). Não é casual que aparecerão em quase todos os romances do ciclo os termos “mercado de escravos” ou “está alugado”. É, pois, a partir dessas circunstâncias que Antônio Vitor, recuperando o intento de ser rico, progride na narrativa, passando de trabalhador braçal a jagunço de Juca Badaró e, ao casar com Raimunda, tornando-se um agregado da família de fazendeiros.

Outro personagem que pouco aparece no romance, mas desempenha considerável papel na narrativa é Raimunda. Sobre ela, o narrador nos informa que:

Era afilhada de Don’Ana se bem fôssem as duas da mesma idade. Nascera no mesmo dia que Don’Ana, filha da negra Risoleta, cozinheira da casa-grande, uma negra linda, de ancas roliças e carne dura. Ninguém sabia quem era o pai de Raimunda que nascera mulata clara, de cabelos quase lisos. Mas muita gente murmurava que não era outro que o velho Marcelino Badaró, o pai de Sinhô e de Juca. (TSF, p. 64).

Embora Raimunda viva à sombra de sua madrinha nessa parte da saga, noutro momento (em *São Jorge dos Ilhéus*) ela será a última remanescente dessa geração que se imporá heroicamente contra a classe ascendente dos exportadores, inclusive pegando em armas para defender o seu quinhão, resultado do seu esforço e da sua dedicação. No entanto, dois aspectos em torno de Raimunda merecem destaque: o primeiro refere-se à sua origem miscigenada, visível em sua aparência de “mulata clara”; o segundo aspecto diz respeito à condição de Raimunda como serviçal dos Badarós, apesar de, supostamente, ter o sangue do

velho coronel correndo em suas veias. Assim, não é casual que o chefe do clã, Sinhô, trate-a de forma paternalista, presenteando-a até com dote, sem, contudo, abrir mão de tratá-la como agregada. Afinal, toda a atenção da família, incluindo da própria mãe de Raimunda, estava voltada à filha branca, a primeira e única neta dos Badarós. Para a afilhada sobravam apenas os restos. Restos de carinho, de atenção, dos objetos.

[...] desde sua infância, o coração de Raimunda vivia cheio de desejos irrealizados. Primeiro foram as bonecas e os brinquedos que vinham da Bahia para Don'Ana e nos quais lhe proibiam de tocar. Quantas surras não levava da negra Risoleta por bulir nos brinquedos da "irmã de criação". Depois fora o desejo de montar como Don'Ana num cavalo bem arreado e partir a correr os campos. E por fim desejara ter, como ela, algumas daquelas coisas tão lindas, um colar, um par de argolas, um pente espanhol para os cabelos. Herdara um dêstes, fora buscá-lo no lixo onde Don'Ana o jogara como inútil, os dentes partidos, restando dois ou três apenas. E, no seu pequeno quarto que um candieiro iluminava pelas noites, ela o colocava no cabelo e sorria para si mesma. (TSF, p. 65).

Pois bem, se, do ponto de vista das relações sociais, Raimunda se encontra no círculo dos agregados, encarnando em si todas as limitações e contradições que o modelo de intercâmbio social e produtivo da época impunha, do ângulo humanista, os "desejos irrealizados" são a negação do poder ser. Ser gente. Assim sendo, essa negação inicial parece intensificar os desejos, ou melhor, as emoções da personagem de tal maneira que ela se sente feliz quando busca no lixo e põe em seu cabelo um pente quebrado. Portanto, vale dizer que esse modo de ser de Raimunda com os objetos de seus desejos ou familiaridade tem para ela a sua realização humana. Mais adiante, veremos como essa relação da personagem com os objetos se torna fundamental na defesa intransigente de si (moral e fisicamente) e de sua propriedade, em *São Jorge*.

Assim como Raimunda e Ester, Don'Ana Badaró se revela uma personagem fundamental no romance, não apenas pelo que ela pode representar, mas pelo que efetivamente representa. Quer dizer, Don'Ana é a primogênita e herdeira única de uma segunda geração dos Badarós, e o extraordinário deste fato está em que o herdeiro é uma mulher, o que é incomum se se observam as outras narrativas do ciclo do cacau, em que todos os primogênitos são homens. Além disso, ao mesmo tempo que se revela essa novidade, o narrador apresenta uma personagem ativa e valente, sobretudo no último instante da luta final contra o coronel Horácio da Silveira.

Segundo o que a voz narrativa nos conta:

Braz ia na frente, dois cabras a seu lado, Horácio vinha logo atrás. Só restava o sótão. Foram subindo a escada estreita, Braz abriu a porta com um pontapé. Don'Ana Badaró atirou, um cabra caiu. E como era a última bala que lhe restava, ela jogou o revólver para o lado de Horácio e disse com desprezo:

— Agora mande me matar, assassino...

E deu um passo à frente, Braz abria a bôca num espanto [...]. Don'Ana deu outro passo à frente, seu vulto encheu a pequena porta do sótão.

Horácio saiu para um lado da escada:

— Vá embora, moça... Eu não mato mulher...

Don'Ana baixou a escada, atravessou a sala, olhou a oleogravura, uma bala quebrara o vidro, rasgara o peito da moça que bailava. Saiu para o terreiro, os homens a fitavam mudos. Um murmurou:

— Diabo de mulher corajosa!

Don'Ana tomou de um dos cavalos que estavam arreados, olhou mais uma vez a casa-grande, montou, esporeou o animal e partiu na noite sem lua e sem estrêlas. (TSF, p. 200).

Ainda que a herdeira dos Badarós não apareça muito na narração, nas vezes que surge, sua apresentação evidencia um misto de altivez, bondade, perspicácia e valentia. Pode-se dizer que, apesar dos mimos, Don'Ana não é mimada. Mostra-se cordial no trato com os trabalhadores e agregados da família e chega a casar-se com João Magalhães, um jogador de pôquer e farsante profissional. No entanto, como se percebe acima, essas características e circunstâncias não impedem a personagem de ser valente e ousada, antes intensificam a formação da personalidade de Don'Ana.

Pois sim, a cena descrita é uma síntese da história do clã Badaró, que começa com a bravura e o mandonismo de Juca, passa pela prudência nas decisões, pela sensibilidade e altivez de Sinhô e desfecha com a empenhada e corajosa Don'Ana numa cena épica de espantar muitos marmanjos.

Em conclusão, a personagem sabe por que luta. Ela tem consciência de que uma vitória de Horácio seria a ruína da família, já endividada. Assim, quando se encontra no momento último da luta, ela não pestaneja em disparar sua derradeira bala e instigar seu antagonista. O cenário da casa-grande arrasada é ofuscado pela recorrente aparição da oleogravura, que outrora figurava pessoas felizes num ambiente tranquilo, agora atravessado por uma bala no rumo do peito da moça que bailava, de modo a demonstrar que o que acomete essas terras do cacau atinge também outros lugares e pessoas. É a luta por poder, por dinheiro. E “cacau era dinheiro, era poder, era a vida tôda, estava dentro dêles, não apenas plantado sôbre a terra negra e poderosa de seiva” (TSF, p. 177). A noite de sonhos que

animava os viajantes do navio, no início do romance, e a noite de tempestade que encheu o coração dos homens de medo ao adentrarem na mata agora é a “noite sem lua e sem estrêlas” que encobre a herdeira (de nada) dos Badarós.

Finalmente, observando a trajetória biográfica e a formação das personalidades dos personagens ora apresentados, além de revelar-se muito acerca da cultura e psicologia da época em que estão inseridos, é possível perceber que as vozes autoral e narrativa se esforçam para criar um ambiente (geográfico e psicológico) favorável às experiências humanas, mesmo que isso não signifique o zelo pela vida do outro (de classe). Ou seja, algumas criaturas encarnam em si o que há de sublime, de ideal, de ousado nas paixões e nos destinos, de maneira a conferir autenticidade àquilo que foi, no primeiro título do ciclo, manipulado.

1.1.3 O custo do progresso

Na noite do jantar de boas-vindas do dr. Virgílio em casa do coronel Horácio, o recém-chegado trava um diálogo com a esposa do anfitrião, de maneira que, em um determinado momento, tocam no tema do progresso. Eis a cena:

Chuviscava no campo, um chuvisco miúdo, atravessado pela claridade da lua. As estrêlas eram muitas, nenhuma outra luz empanava sua luz celeste. [...].

— Só na mata se vê uma noite tão bela... [— disse Virgílio]

— Está bonita, sim... — apoiou Maneca Dantas [...].

— [...] A senhora também não acha que o progresso mata a beleza? [— perguntou o advogado a Ester]

Ela entregou o açucareiro a Felícia, tardou um minuto a responder. Estava pensativa e séria.

— Acho que o progresso também tem tanta beleza...

— Mas é que nas grandes cidades, com a iluminação, nem se vê as estrêlas... E um poeta ama as estrêlas, dona Ester... As do céu e as da terra...

— Mas há outras noites que não são de estrêlas... — agora a voz de Ester era profunda, vinha do coração. — Nas noites de tempestade é horroroso...

— Deve ser terrivelmente belo... — a frase subia pela sala, dançava diante de todos. Completou: — É o belo horrendo...

— Talvez... — disse Ester. (TSF, p. 60).

Certamente que o diálogo travado é cheio de insinuações e tiradas, mesmo porque a atmosfera era de flerte entre o advogado e a dona da casa. Porém, é chamativo o excerto sobre o progresso, que parece, nesta e noutras cenas, ora como algo positivo e necessário, ora como coisa negativa. No entanto, o fato é que o tema do progresso atravessará todas as páginas de

Terras do Sem Fim, bem como dos dois romances seguintes do ciclo (SJI e GCC), nesse movimento do “terrivelmente belo” e do “belo horrendo”. De qualquer maneira, a questão levantada por Virgílio sobre o progresso matar a beleza é intrigante, justamente porque evidencia o dilema e a complexidade do tema — o progresso é necessário, mas tem seu preço.

Em termos gerais, a problemática que rodeia o tema do progresso não é recente, apesar de se tornar o centro das atenções no correr do século XX. De toda sorte, ela parece originar-se entre nós durante a época de defesa da independência do Brasil (com os árcades) e, posteriormente, salvaguardada pelo movimento nacionalista (românticos), como sugere Antonio Candido (2006)¹⁷. Demais, nas palavras do sociólogo Octávio Ianni:

Em meados do século XIX, as figuras de Mauá, Alves Branco e Tavares Bastos, entre muitos outros, expressaram as inquietações com um país atrasado na corrente da história, anacrônico do seu tempo. Quiseram realizar reformas institucionais e sociais, de modo a jogar o país mais perto do seu presente. Interpretando as sugestões e os interesses do capitalismo mundial, principalmente inglês, preconizavam a modernização, naquele tempo denominada progresso. (IANNI, 1996, p. 15).

Vale observar que a bandeira do progresso está associada tanto ao campo das ideias (cultura), quanto à dimensão temporal, no sentido de atualização dos aspectos econômicos, políticos, infraestruturais e sociais.

É certo que a questão posta pelo novo advogado do coronel Horácio não tem explícita, ainda, essa intenção político-econômica, e sim literária. No entanto, observando a disposição dos capítulos do romance, que se encerra com um intitulado “O progresso”, bem como os acontecimentos e as circunstâncias narradas, veremos que tal tema aparenta um curso natural, o que é e não é. Ou seja, efetivamente há uma progressão que pode ser vista a olho nu, no texto e fora dele; porém, no subterrâneo das ações, há intenções e reações, sobretudo de ordem econômica e política, com sérias consequências sociais e culturais que, se, de um lado, alavancaram a vida material de uma parcela da sociedade, de outro lado, relegaram a uma outra fração social toda a carga dos infortúnios simbólicos e físicos advindos do melhoramento alcançado, deixando tal camada às margens do desenvolvimento. E nisto, nem a representação romanceada do cacau nem os rumos tomados pela política desenvolvimentista brasileira não estão em desacordo com as tendências político-econômicas progressistas vistas mundo afora. As revoluções industrial e francesa alcançaram e inspiraram os nossos jovens

¹⁷ Entre outros ensaios, “Letras e ideias no período colonial” e “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, reunidos no livro *Literatura e Sociedade* (2006). Há referências, também, nos ensaios “Literatura e subdesenvolvimento” e “A revolução de 1930 e a cultura”, incorporados à obra *A educação pela noite e outros ensaios* (1987).

bacharéis a contemporaneizar o país, mas também precisa-se levar em conta que a força do capitalismo monopolista, situado em nações já adiantadas nas políticas e produções de industrialização e comércio, forçou países em condições periféricas ou de subdesenvolvimento — para usarmos um termo utilizado por Candido — a adequarem suas políticas, técnicas e infraestruturas às exigências socioprodutivas atuais.

Pois bem, o arremate do romance *Terras do Sem Fim* é marcado pela promoção da paróquia de Ilhéus a diocese e pela chegada de um bispo. Destarte, o personagem dr. Rui, ex-advogado de Horácio, um bebum inveterado e figura decadente, esboça a teoria de que, “em roça de cacau, nessas terras, meu filho, nasce até Bispo. Nasce estrada de ferro, nasce assassino, caxixe, palacete, cabaré, colégio, nasce teatro, nasce até Bispo... Essa terra dá tudo enquanto der cacau” (TSF, p. 213). Rui, talvez no desejo de cravar uma frase irônica, sintetiza certo ideal de progresso levado a cabo pelos potentados locais. Apesar do insistente uso, pelo personagem, do verbo “nascer”, como algo natural, tal ideal é forjado, no curso da narrativa, sobre o sangue, o suor e as lágrimas de seres sem maior importância para os conquistadores que empunham o bastão do desenvolvimento. De mais a mais, a conclusão parcial da teoria do dr. Rui é que, enquanto houver matéria-prima valorizada (cacau, café, cana-de-açúcar, fumo, ouro etc.) e mão de obra barata a se explorar, haverá “progresso”. Aliás, veremos, na leitura de *São Jorge dos Ilhéus*, como esse ideal volta com força e agudizado pelo monopólio capitalista e pelo sistema comercial/financista que distinguiu os primeiros cinquenta anos do século XX.

Em um pequeno livro, intitulado *A ordem é o progresso* (1991), as historiadoras Margarida de S. Neves e Alda Heizer dizem que “as opiniões sobre os *caminhos do progresso* no Brasil da virada do século eram muitas. Para alguns, o progresso viria pelo caminho da industrialização. [...] Para outros, o caminho era justamente a reafirmação da ‘vocação agrícola’ do Brasil” (NEVES; HEIZER, 1991, p. 32, grifo das autoras). Ainda, para as estudiosas, “tinha aqueles que acreditavam na complementariedade desses dois setores da economia e que residia aí o caminho do progresso” (NEVES; HEIZER, 1991, p. 32). Assim, parece que *Terras* percorre o segundo caminho, o da “vocação agrícola”. Não é à toa a referência ao cacau como ciclo produtivo e à exploração da terra para a expansão do cultivo do produto, aspecto que será alterado no romance seguinte, quando a lógica comercial/financista vigorará. No entanto, o fato é que, no encaixe desse desenvolvimento via “vocação agrícola”, que se aproxima substancialmente de um sistema de feudalização à brasileira, caminha um processo de urbanização espacial e social, com a criação de povoados

e o melhoramento da cidade-município, mas também a construção de “palacete, cabaré, colégio, [...] teatro”, de maneira que convivem o atrasado e o moderno num mesmo ambiente. Daí o enredo de *Terras do Sem Fim* concentrar-se mais no espaço rural, jogando luz, contudo, em seu desfecho, para o espaço urbano (que será título e lócus da trama seguinte).

1.2 É tempo de canção, mas certamente “não é tempo para dança”

Entre outros aspectos estético-literários que são recorrentes e intensos em *Terras do Sem Fim*, tem-se a canção, quase sempre entoada, por assim dizer, com uma melodia melancólica, de lamento, de mau presságio. Conta o narrador no início do romance que:

A canção é triste como um presságio de desgraça. O vento que corre sôbre o mar a arrasta consigo e a espalha em sons musicais que parecem não terminar. Uma tristeza vem com a música, envolve os homens da terceira, toma conta da mulher grávida que aperta o braço de Filomeno. Os sons da harmônica acompanham a melodia que o jovem canta com uma voz forte. [...] A lua deixa um rastro vermelho sôbre o mar, a canção rasga os corações:

— *Meu amor, eu vou-me embora*

Nunca mais eu vou voltar.

(TSF, p. 15-16, grifos do autor).

Como se observa, o narrador pretende, conscientemente, criar uma atmosfera de tristeza, tanto pela partida, quanto pelo destino dos que se despedem dos seus e partem na terceira classe para uma terra que, apesar das promessas, reserva-lhes um futuro incerto. Obviamente, diferentemente da “sorte” de alguns personagens já passados neste título, o grupo a que a canção está voltada são os trabalhadores e os seus destinos.

A ambiguidade entre os “tempos de canção” e “para dança” fornece a chave para entender algumas contradições referentes à vida, às relações e às condições trabalhistas que afetam os trabalhadores das roças de cacau. Quer dizer, o tempo pode até ser da canção, da utopia, da prosa etc., já que estas não demandam suspensão dos movimentos dos braços para serem executadas. Porém, dançar é outra coisa, exige o corpo, o movimento das pernas e dos braços, o que implica a suspensão do trabalho nas roças, e isso não pode.

1.2.1 A canção como presságio e lamento dos trabalhadores nas roças de cacau

A canção entoada pelo jovem Filomeno, ao mesmo tempo em que parece cumprir o

propósito de consolo, é também de expectativa quanto ao futuro. E vale ressaltar que, ainda que sonhem com “dinheiro, maços de notas” (TSF, p. 16), sabem que os aguarda “... uma terra inconquistada, de barulhos com tiros e mortes” (TSF, p. 16). Assim, ficamos sabendo pela voz narrativa que:

Outras terras ficaram distantes, visões de outros mares e de outras praias ou de um agreste sertão batido pela sêca, outros homens ficaram, muitos dos que vão no pequeno navio deixaram um amor. Alguns vieram por êsse mesmo amor, buscar com que conquistar a bem-amada, buscar o ouro que compra a felicidade. Êsse ouro que nasce nas terras de Ilhéus, da árvore do cacau. Uma canção diz que jamais voltarão, que nessas terras a morte os espera atrás de cada árvore. E a lua é vermelha como sangue, o navio balança sôbre as águas intranquilas. (TSF, p. 16).

Destarte, a partida em navios ou trens foi a realidade de muitos dos emigrantes que, no desejo de melhores condições de vida, partiam de seus torrões natais para terras alheias, nas quais havia a promessa de dinheiro fácil, de riquezas. Todavia, ao desembarcarem, deparavam-se com uma visão contrária aos seus anseios. Ficavam à mercê da escolha do coronel: ou para ocuparem as matas e plantarem cacau — aumentando ainda mais a fortuna do chefe —, ou para servirem como jagunços. O fato é que, na metáfora do visgo do cacau, que gruda e não mais sai dos pés, os trabalhadores dificilmente sairiam daquelas paragens para retornarem às suas casas, financeiramente por cima, como sonhavam. Não por acaso, no próprio transporte, um dos personagens de mesma classe narra acontecimentos nada entusiásticos e prediz o futuro aos companheiros de viagem; ao passo que o comandante da embarcação, ao visitar as classes do seu navio e alcançar a terceira, profere as seguintes palavras:

— Tá rindo, vê? Vai rir menos quando estiver na mata...
Empurrou com o pé a cabeça de Antônio Vitor, murmurou:
— Me dão pena... [...]
Por fim o comandante falou: — Por vezes me sinto como o comandante de um daqueles navios negreiros do tempo da escravidão...
[...] — Daqueles que em vez de mercadorias traziam negros pra serem escravos...
(TSF, p. 27).

Em suma, embora essa cena inicial do navio funcione como apresentação ou introdução dos personagens na cadeia narrativa, hierarquizando-os socioeconomicamente, o episódio em si, assim como a fala do comandante, indica um esforço do narrador em remontar, a partir da narração da partida da cidade da Bahia (atual Salvador) a Ilhéus, tanto a

história da descoberta do Brasil, quanto a história do tráfico negreiro (séc. XV) e do processo de migração, de fins do século XIX e início do XX. De toda maneira, esse recurso narrativo das viagens será recorrente nos romances amadianos, sobretudo nos textos que figuram o ciclo do cacau. E, aparentemente, não só tem a ver com o processo de colonização e/ou de industrialização local/nacional, que se situam no campo temático, mas também trata de uma questão formal, que, ao que parece, principia com os ficcionistas românticos (José de Alencar e Bernardo Guimarães) e alcança os modernistas, principalmente a geração de romancistas de 30.

Avancemos. Retomando a questão da canção, o refrão “Meu amor, eu vou-me embora / Nunca mais eu vou voltar” ecoará em toda a narrativa, como no lamento lírico de uma prostituta (p. 127-128) e, mais tarde, será substituída pela toada de um trabalhador das roças com os versos “Vida de negro é difícil / É difícil como quê... [...] / Eu quero morrer de noite / Bem longe, numa tocaia... / Eu quero morrer de açoite / Dos bordados de tua saia...”¹⁸ (TSF, p. 150).

Diferentemente de *Cacau*, por exemplo, em que a vida e os infortúnios dos trabalhadores eram narrados de forma direta — aproximando-se, às vezes, do inverossímil em sua ânsia de verossimilhança —, em *Terras do Sem Fim* a narração da pobre existência e do flagelo dos trabalhadores ocorre de modo equilibrado e mediado. É verdade que há uma ênfase dramática, beirando o trágico, impressa no destino dessa classe social. No entanto, também é verdadeiro que existe uma solidariedade entre o grupo figurado, que supera certo artificialismo percebido na primeira narrativa.

O presságio da canção ecoa forte na emblemática cena do transporte, pelos companheiros de oito, do cadáver de um trabalhador idoso, que morreu de febre. Primeiro, é típico, porque há um empenho dos homens em transportar o corpo numa rede até o povoado para que suas filhas (as três irmãs), rameiras, o velem; segundo, é característico, porque o cadáver e seus transportadores são expulsos da varanda da casa-grande e mandados para a casa dos trabalhadores; finalmente, é representativo pelo significado do diálogo travado entre os pares ao redor do defunto.

O velho que trazia o defunto resumiu:

— Nunca vi destino mais ruim que o de trabalhador de roça de cacau...

O homem magro considerou:

— Os capangas ainda passam melhor... [...] — Se tu tem boa pontaria, tu tá

¹⁸ Trata-se dos primórdios do que viria a ser anos depois a música “Retirantes (Vida de Negro)”, do próprio Jorge Amado em parceria com seu conterrâneo, o compositor Dorival Caymmi.

feito na vida. Aqui só tem dinheiro quem sabe matar. Os assassinos...
(TSF, p. 70).

Na página seguinte, o velho conta que “[...] era menino no tempo da escravidão... Meu pai foi escravo, minha mãe também... Mas não era mais ruim que hoje... As coisas não mudou, foi tudo palavra...” (TSF, p. 71). A exposição do personagem identificado como “velho” é espontânea e reveladora das contradições vividas por eles. Quer dizer, enquanto os coronéis disputam a ampliação de suas propriedades e seu poder de mando, a situação dos trabalhadores ainda é de penúria, igual ao que se via no tempo da escravidão ou pior. E, ainda que o grupo tenha consciência de sua condição de explorado, não vislumbra, naquele momento, uma saída que não seja ou a morte ou a fuga, como acontece com o “cearense”, que vai embora antes mesmo de começar a trabalhar, após ouvir dos companheiros o funcionamento da vida e da lida na fazenda.

Por fim, mais uma vez, uma canção é entoada. E agora, não era motivada pela partida em um navio para outras terras sem perspectiva de volta, e sim como presságio de algo que estava por vir e que mudaria a vida de quase todos, pois a música abre o capítulo “A luta”.

De onde vinha mesmo aquele pinicar de viola na noite sem lua? Era uma canção triste, uma melodia nostálgica que falava em morte. Sinhô Badaró não se demorara nunca em refletir sobre a tristeza das músicas e das letras das melodias que cantavam, na terra do cacau, os negros, os mulatos e os brancos trabalhadores. [...] A música devia vir de dentro de uma roça, de uma casa qualquer, perdida nos cacauzeiros. (TSF, p. 157).

A essa narração, seguem versos como “— Minha sina é sem esperança... / É trabalhar noite e dia”; “— Minha vida é de penado / Cheguei e fui amarrado / nas grilhetas do cacau...”; “— Quando eu morrer / Me levem numa rêde balançando...”; “— Quando eu morrer / Me enterrem na beira da estrada...” e “— Quando eu morrer / me enterre por baixo dum cacauzeiro...” (p. 158-159). Esses pedaços de cantos são intercalados, na narrativa, com momentos de reflexão do coronel Sinhô Badaró, que cavalga à noite, de volta para casa.

Como se tem tentado demonstrar, a canção é um recurso presente nas narrativas do cacau de Jorge Amado. Se, para uns (os coronéis), ela parecia desimportante, para outros (os trabalhadores), o pinicar da viola acompanhado de versos nas noites de lua era um alento depois de um estafante dia de trabalho. Além disso, observando os primeiros versos das entoações acima, o eu-lírico tem ciência de sua vida e do seu destino, que, por oportuno, parece determinista — e o é, ao menos até um certo ponto. Isto porque as relações sociais do

sistema coronelista baseavam-se na apropriação quase direta da existência e dos rumos da vida dos trabalhadores. Entretanto, isso não implica necessariamente passividade e aceitação completa e homogênea. Há os que, de um modo ou de outro, resistem, seja pelo canto, seja pela fuga.

Definitivamente, o tempo era favorável ao pinicar de violas e aos cantos nostálgicos, porém “a luz de uma vela, que a saudade de mãos piedosas havia acendido, iluminava uma cruz recente na estrada. [...] se fôssem iluminar tôdas as cruzes que iam se levantar de agora em diante, as estradas da terra do cacau ficariam mais iluminadas que mesmo as ruas de Ilhéus” (p. 162). “Não é tempo para dança, moça, mas eu não tenho culpa, não” (TSF, p. 162).

2. São Jorge dos Ilhéus: fase “mesquinha” do ciclo

São Jorge dos Ilhéus é o oitavo romance publicado por Jorge Amado e faz par com *Terras do Sem Fim*. Ambos foram lançados nos anos 40 do século passado e tratam da formação histórico-social da zona cacauceira, situada na região sul-baiana.

Apesar de configurarem uma saga, as narrativas são independentes e diferentes entre si no que se refere a certos recursos estético-literários que repercutem, às vezes, de modo negativo na forma romanesca, porém sem comprometer a qualidade do conjunto da obra.

Pois bem, a narrativa *São Jorge dos Ilhéus* principia com uma nota inicial, na qual o autor, ao mesmo tempo que apresenta sua obra, manifesta escusa: “E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista” (SJI, p. 6). Por óbvio, a nota aponta e traz em si problemas de ordem formal e de conteúdo que se manifestarão no correr do romance. Uma dessas questões refere-se à voz narrativa, que, em momentos, abre mão do princípio da verossimilhança e passa a fazer abertamente monografia ou proselitismo partidário. Ademais, ainda que o romance *in foco* se ligue pela trama a *Terras do Sem Fim*, ele tende a se aproximar mais, do ponto de vista estético, da primeira narrativa do ciclo, *Cacau*.

Enfim, *São Jorge dos Ilhéus* possui uma narração crescente, organizada em torno de dois títulos gerais: “A terra dá frutos de ouro” e “A terra muda de dono”. À roda desses pilares, conferindo-lhes sustentação, estão os capítulos “A ‘Rainha do Sul’”, “Os lavradores”, “A chuva”, “A alta” e, configurando a base do último título, “A baixa”.

A trama narrativa de *São Jorge* gira em volta do desenvolvimento econômico e do

posterior declínio da cidade de Ilhéus, no sul da Bahia. Vários personagens do enredo do romance anterior voltam à cena. Assim são os casos dos coronéis Horácio da Silveira, Maneca Dantas, entre outros, bem como dos caracteres Don'Ana Badaró, o capitão João Magalhães, Raimunda e Antônio Vitor, transformados em pequenos proprietários. Com estas figuras mais antigas convivem novos personagens, que irão se aliar àquelas ou antagonizar com elas. Apenas para citar, é o caso dos filhos dos coronéis, Silveirinha (herdeiro de Horácio) e Rui Dantas (primogênito de Maneca), e também a situação dos exportadores, principalmente Carlos Zude e o norte-americano Karbanks, e dos bacharéis, das esposas, dos *cabaretiers*, dos jornalistas e trabalhadores do comércio etc.

À parte os detalhes, o romance conta a substituição dos coronéis no poder de mando pelos exportadores. Toda a narrativa e os destinos e vidas ali figurados orbitam ao redor da manobra financeira montada por Zude e Karbanks para se apropriarem das terras e dos produtos dos fazendeiros. A princípio, os exportadores encarecem a fruta do cacau e passam a fiar os desavisados, e, por conseguinte, com a baixa nos valores, os coronéis endividados são forçados a entregarem suas propriedades por valores irrisórios.

Estudiosos e comentadores da literatura de Jorge Amado, a exemplo de Eduardo de Assis Duarte (1995), tendem a ver e destacar uma face etapista no romance amadiano de 1944, que há, efetivamente. Porém, a narrativa apresenta a remontagem histórica de um período determinado da formação, da elevação e do posterior declínio de uma civilização local (que por oportuno reflete tendências nacionais e universais). Por isso, mesmo com algumas limitações decorrentes de intromissão externa, ela deve ser enfrentada dentro dos princípios, ou melhor, das dimensões percebidas por Antonio Candido (2011) em relação ao duplo movimento que manifestam nas obras amadianas, qual seja, a dialética entre poesia, documento e história. Assim, ainda que haja um quê de etapismo, o movimento da história, com suas contrações e contradições, dá o tom da vida social, econômica e cultural dos sujeitos que povoam as páginas de *São Jorge dos Ilhéus*, influenciando, inclusive, em suas paixões e seus destinos.

Alguns dos motes que compõem o romance são os coronéis “como crianças tímidas”, os herdeiros como uma “geração fracassada”. Além desses, há outros que têm o tempo presente como um “pandemônio” e a descrição final dos coronéis como “milionários-mendigos”. Para além de tiradas ou frases de efeito, esses motes possuem importância na narração por apresentarem-se como frases-sínteses de todo o processo figurativo e, podemos dizer, sócio-histórico, que experienciou a geração que viveu na primeira metade da centúria

passada. Assim, pois, os motes nos ajudam a perceber certas tendências que estavam postas no “novo” que se apresentava, uma novidade que, apesar de sua justificação histórica, evidenciava um empobrecimento espiritual e uma elevação da mediocridade, em termos de valores humanistas. De toda sorte, o autor tenta se desculpar, mas, conforme ele, não pode, porque o tempo “da conquista imperialista é apenas mesquinho”, o que analisaremos doravante.

2.1 “Como crianças tímidas” ou a luta entre o moderno e o antiquado

Logo no início do romance, há um breve diálogo entre a figura do exportador, Carlos Zude, e o seu empregado. Lá, encontramos o seguinte:

— Mas os americanos vão botar agora um avião exclusivamente para o serviço entre Ilhéus e a Bahia. Duas viagens diárias...

— Formidável! Exclamou o empregado.

Carlos Zude prosseguiu:

— Falei com o gerente. É um alto negócio para êles... É um americano inteligente, compreendeu e me garantiu que, com mais um mês, resolveria o problema. Um avião duas vezes por dia.

— Podem baixar um pouco os preços e se os coronéis perderem o mêdo de viajar de avião...

[...]

O empregado nunca tinha falado tanto diante de Carlos Zude e sentiu certo receio. Mas o patrão sorria aprovativo e comentava:

— São como crianças tímidas...

O empregado achou a imagem perfeita e, como tinha veleidades literárias, pensou em repeti-la, à noite, como sendo sua, na reunião da Associação dos Empregados do Comércio. (SJI, p. 9).

À primeira vista, o diálogo entre patrão e empregado é algo sem maior importância, porém é revelador por trazer à cena personagens, ambientes e objetos modernos, no sentido de serem novidades. As imagens do “avião” e do “mêdo” da novidade realçam a comparação “são como crianças tímidas”, ao mesmo tempo que reforçam uma sensação de confiança, tanto por parte de Carlos Zude, quanto pelo lado do empregado, que goza da oportunidade de uma aproximação com o patrão, inclusive se apropriando do mote por ele dito.

De mais a mais, os novos objetos e as circunstâncias apresentadas tendem a predominar no romance, dado que a maior parte da narração se concentra no espaço urbano.

Assim sendo, pode-se dizer que a primeira parte do livro apresenta o espaço geográfico urbano, de modo a destacar, às vezes, contrastes socioeconômicos das camadas sociais que habitam o lugar. Também, a narrativa expõe os tipos humanos que povoarão suas

páginas. Com exceção de um ou outro personagem, os tipos vivem ocasiões e/ou se comportam de maneira limitada, apesar da amplificação e intensificação de sentimentos/paixões e da subjetividade de alguns, como são os casos de Lola, de Julieta Zude, de Rui Dantas ou mesmo da “paixão” de Joaquim pelo Partido. Em geral, ainda que possíveis, há um quê de artificialidade e mediocridade tanto na figuração das cenas, quanto no comportamento dos caracteres que as vivem. E vale ressaltar a escusa antecipada pelo autor acerca desse modo de proceder, já que, conforme ele, o artificial e o medíocre são manifestações inerentes aos novos tempos e às novas formas de se relacionar social e afetivamente, bem como de viver a vida urbana, moderna.

Destarte, o enredo é destituído de maiores tensões, a não ser já próximo do desfecho, quando é narrada a baixa no valor do cacau, e os coronéis, heróis de outrora, endividados, se veem empobrecidos e substituídos em suas fazendas e seu poder de mando local. Vale, aqui, uma observação: há um esforço narrativo em intensificar de tal modo a face trágica do episódio, que ele beira ao melodrama.

Assim, o crítico Eduardo de Assis Duarte, em sua leitura do romance, entende que:

O pendor militante faz com que a narrativa fuja da introspecção e do experimentalismo formal. Em seu lugar, o que se vê é a continuidade de um esquema construtivo facilmente assimilável, como suporte de uma visão de mundo marcada pela determinação econômica. Com isto, o narrador faz seus personagens perseguirem as trilhas conhecidas da identificação imediata com o público e cumpre o propósito do texto político engajado nos objetivos de curto prazo: formar um pensamento, contar a história não oficial, propagar a utopia. Isto explica a face única com que são pintados os personagens, colocados quase todos como joguetes das forças econômicas, e também as concessões melodramáticas e o recurso intermitente ao exagero naturalista, como forma de alargar a “corrente de simpatia” que, certa vez, Sérgio Milliet vislumbrou no contato — cada vez mais amplo — do escritor com o público. (DUARTE, 1995, p. 189-190).

Claramente, são severas as críticas de Assis Duarte à narrativa e há razão de o serem, pois, como uma continuação da história das terras do cacau, é quase impossível não comparar *São Jorge dos Ilhéus* com o seu predecessor, sobretudo em termos estéticos. No entanto, o fato é que a trama de *São Jorge* tem a desvantagem de ser contemporânea ao autor, o que compromete o uso de alguns recursos narrativos, na medida em que as coisas ainda estão acontecendo, os caracteres estão vivendo os processos e as consequências das inovações. Portanto, as ações/reações são imediatas. Por oportuno, o próprio Jorge Amado reconhece a discrepância entre uma obra e outra. Diz ele, na já referida entrevista a Alice Raillard, que:

São Jorge dos Ilhéus sem dúvida sofreu o impacto causado por *Terras do Sem Fim* [...]. *São Jorge dos Ilhéus* é o romance de luta comercial, mais mesquinha, sem grandeza: a luta para apoderar-se dos mercados de cacau, expulsar os coronéis das terras que eles conquistaram e passaram para as mãos dos exportadores, quer dizer, para mãos estrangeiras, não brasileiras. É pois um livro que não tem a mesma força de... sedução, digamos, pois os elementos são outros, menos românticos. Entretanto, tenho a impressão de que é um romance bem-feito [...]. (RAILLARD, 1990, p. 159).

É certo que “é um romance bem-feito”, porém sem o polimento estético e carente do tato introspectivo e mais mediado do primeiro título.

Avançando, é verdade que no início a luta aconteceu entre os clãs familiares locais, motivados pelo desejo de ampliação de suas propriedades e seu mando político, bem como orientados por valores éticos e morais de valentia e certo heroísmo, inclusive sem maiores consequências da batalha na vida da população grapiúna além do melhoramento e da fundação de cidades próximas. Também não é menos verdadeiro que o embate posterior envolverá novas classes/sujeitos históricos, todavia destituídos de aura heroica e de uma ética aceitável, em termos de distinção cultural e grandeza espiritual/intelectual. Ainda, com o advento desses novos caracteres que ascendem na história, novas formas de intercâmbio social e econômico aparecem, com implicações reais na vida das pessoas, que tendem a se organizarem e reagirem.

2.1.1 Os coronéis, os exportadores e a apropriação da terra

Pode-se dizer que ainda é vultosa a presença dos coronéis nas páginas de *São Jorge dos Ilhéus*. Todavia, há um empenho do narrador em costurar as ações e os comportamentos dessas figuras numa colcha de retalhos em que se juntam o heroico, o patético e o saudoso, como são os casos dos chefes Horácio da Silveira, Frederico Pinto e Maneca Dantas.

A certa altura, na narrativa, o narrador nos faz saber que:

O coronel Horácio da Silveira andou com dificuldade, apoiado na bengala de castão de ouro, até a varanda da casa-grande. Em frente se estendiam, num suceder infinito, as roças de cacau. [...] Quando alguém o vinha visitar [...] conversava muito, relembraava coisas, discutia os tempos presentes, o preço do cacau, as possibilidades de alta, a política.

A política continuava a ser a sua grande paixão. Conservava a chefia de um dos partidos tradicionais da zona, agora novamente no govêrno. E metido na casa-grande da sua imensa fazenda, meio paralítico de reumatismo, quase cego, era o dono da terra do cacau, fazendo e desfazendo autoridades, senhor de milhares de votos, rico de incalculável riqueza, rico de fazer medo [...].

[...] para os forasteiros, o coronel Horácio era uma figura quase lendária, ao mesmo tempo próxima e distante, cantada nos ABCs das feiras, como pessoa do passado, presente, no entanto, em tôdas as decisões importantes. (SJI, p. 64).

A figuração do coronel Horácio, já octogenário e com vários problemas de saúde, tende a atravessar a saga do cacau e se impor como uma figura de transição. Isto é, uma personalidade que transpôs fronteiras sociais demarcadas (de tropeiro a fazendeiro; de ridículo a lendário) numa determinada época até chegar a um tempo completamente distinto daquele protagonizado por ele e seus companheiros. O coronel Horácio é, aqui, uma personagem “ao mesmo tempo próxima e distante [...], como pessoa do passado, presente [...] em todas as decisões importantes”. É bom frisar que, em se tratando de uma figura de transição, Horácio da Silveira está submetido, consciente ou inconscientemente, a um processo histórico progressista, no sentido de introdução de novidades técnicas e mecânicas nos sistemas de produção e comercialização, bem como nas relações sociais. Assim, pois, o coronel, como representante vencedor desse processo na narrativa anterior, ainda desfruta de certo reconhecimento e autoridade, mas logo se vê afrontado — na ocasião em que um advogado novo tenta substituí-lo na chefia do partido local — e vê seu poder de mandatário da terra ser minado pelos exportadores, via disputa com seu herdeiro, Silveirinha.

Em meio aos atropelos do tempo presente, o coronel busca resistir usando de recurso de outrora: tocaia e caxixe: este, no imbróglio acerca do inventário de terras relativo à parte da herança materna; aquele, no momento em que se viu afrontado pelo bacharel na substituição na liderança do partido. No entanto, ainda que esses mecanismos revelassem certos efeitos e atissem o ânimo popular, eles mostravam-se obsoletos à nova geração, na acepção de que, no entender de um dos personagens (Carlos Zude), “[...] o revólver e a repetição, o capanga e o incêndio, já não adiantavam para a conquista dessas terras” (SJI, p. 116). Deveras, não adiantavam. Porém, o caxixe ainda tinha sua serventia e seria vastamente explorado, como no caso mais específico do golpe “pulo dos nove” — aplicado no coronel Frederico Pinto pelo casal argentino — e, também, na manobra financeira executada pelos exportadores para apropriação das terras e da influência dos fazendeiros. Desse modo, de autores/mandantes de “tocias” e caxixes, os coronéis passaram às vítimas.

Para a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976), aconteceu aos coronéis o mesmo que aos representantes da corte no Brasil e, posteriormente, à própria família monárquica, que, depois de ocuparem o solo pátrio e transformá-lo material, social e culturalmente, foram substituídos no mando político-econômico brasileiro. Entre outros

fatores, mas principalmente por serem herdeiros socioculturais diretos dos “grandes proprietários rurais”, essas personalidades tendem a ser superadas pelas gerações sucessoras, que, por seu turno, possuem hábitos e gostos e ideias distintos daqueles dos seus progenitores, pois a formação dos primogênitos dos coronéis baseia-se em valores urbanos ou, como Candido chamou, “estruturas civilizadas do litoral” (CANDIDO, 2011, p. 41). Portanto, essa geração, acompanhada pelos filhos dos comerciantes — grupo social ascendente —, rompendo com o projeto construído por seus pais, inaugura uma nova fase na história nacional, uma etapa que visava alavancar a política e os meios de produção do país, prezando pela técnica e potencializando a indústria e a financeirização. E, conforme estudiosos do quilate de um Florestan Fernandes (1976), trata-se da revolução burguesa no Brasil.

Pois bem, a trajetória socioeconômica do coronel Horácio da Silveira não deixa dúvida acerca da representação tanto do sistema do coronelismo, quanto da mentalidade, das ações e dos sentimentos daqueles que o protagonizaram.

Diferentemente do perfil maniqueísta do coronel Manuel Misael de Sousa Teles, de *Cacau*, a figuração de Horácio é adornada, no evoluir da narrativa, com uma aura humana, em que podemos acompanhar as variadas fases de sua existência, rica de acontecimentos e difícil pela complexidade de sua personalidade. Horácio é o típico personagem que faz a sua história, galgando os degraus da escala social e econômica, mas não sem antes viver o inferno de suas ações e decisões. O fato é que, no fim, mesmo sendo reconhecido por seus feitos, aproveitando o *status* de ser lendário, de “construtor de civilização” (SJI, p. 65), o coronel tem uma morte inglória. O narrador nos conta que o fazendeiro “deitou de novo na cama, a cabeça sobre o duro travesseiro sem fronha, os pés ainda calçados de chinelas. ‘Morreu como um passarinho’, dizia Felícia às conhecidas” (SJI, p. 222).

O óbito de Horácio da Silveira não deixa de ser interessante, entre outros aspectos, pelas circunstâncias em que ocorre, bem como pela sua representação. Isto é, foi uma morte solitária e de desgosto pelo agravamento do conflito entre ele e o filho por conta da herança. Ainda, o falecimento do fazendeiro é significativo porque ele representa o esgotamento, o declínio do coronelismo. Inclusive, essa será a imagem que o narrador tentará fixar: a morte de Horácio como o fim inglório daquela geração que conquistou, ocupou, plantou as matas e construiu civilização.

Na deixa biográfica e histórico-representativa da figura do coronel Horácio, o romance *São Jorge dos Ilhéus* traz à cena o fazendeiro Frederico Pinto, personagem que, apesar dos traços realistas no contorno de sua personalidade, parece intensificar a dimensão do patético,

manifesto em suas ações e sua psicologia. Se rastreado nas narrativas do ciclo, tal feito se apresenta desde o coronel Manuel Misael (*Cacau*), passando por uma das fases de Horácio, no episódio do camisolão bordado (*Terras do Sem Fim*), até seu auge com Frederico Pinto. No capítulo “A alta”, a voz narrativa passa a contar, além dos descabimentos dos “donos da terra”, os imbróglis destes, entre eles a ambivalência entre a vida familiar e o entusiasmo voluptuoso do coronel Frederico, que finda por se tornar vítima do golpe “Pulo dos nove”, aplicado pelo casal argentino, Pepe e Lola Espinola.

No que se refere à vivência doméstica de Frederico Pinto, o narrador, utilizando da introspecção, revela-nos que o personagem, “nas suas relações sexuais com a esposa, sempre primara certa gravidade cheia de pudor. Dormiam juntos, faziam filhos. Era bem isso: faziam filhos” (SJI, p. 42). Somando-se à gravidade dessa imagem, quem narra reitera que “[...] realmente Frederico nem conhecia os detalhes do corpo da mulher, corpo que fôra crescendo de ano para ano até se transformar naquela coisa informe, uma massa escandalosa de carnes” (SJI, p. 42).

Obviamente, a passagem acima causa impacto e até repulsa. Contudo, há um propósito nisto. Primeiro, as revelações vêm de fora, o que pode ser considerado intromissão opinativa por parte do narrador no intuito de reforçar o aspecto de decadência (sobretudo moral) do grupo social dos coronéis. Em segundo lugar, a redução da figura da esposa à fábrica “de filhos”, a “u’a montanha de carnes” (p. 91) e a “elefante” (p. 92) demonstra, além do caráter promíscuo e ridículo do fazendeiro, certo padrão comportamental — ao menos do ponto de vista do narrador — de uma sociedade patriarcal, dominada por homens ricos, porém sem grandeza de espírito, seres medíocres. Por óbvio, trata-se de juízos de valor de alguém externo à história, o que é um problema.

Quanto ao outro lado da vida amorosa, por assim dizer, do coronel Frederico, a voz narrativa nos faz saber que:

O coronel Frederico Pinto comia com eles [Lola e Pepe], elogiava o peixe, preludiava a noite de amor nos braços de Lola. Conheciam os hábitos noctívagos de Pepe, dos quais, no início daquela comédia, Lola se queixava amargamente entre soluços fáceis [...].

Quando Pepe entrou, inesperadamente, o coronel ficou nervoso. [...]. Não lhe passava sequer pela cabeça que aquilo pudesse ser uma representação. Quando viu a fúria e o desespero de Pepe caiu num nervoso de dar lástima. Pepe sabia que não era medo. Era vergonha do marido traído, certo remorso, certa tristeza também. (SJI, p. 142).

Mais cômicos do que a primeira reação do fazendeiro foram a sua afetação e o seu

esforço no intento de compensar o “marido” ultrajado. Apesar de o trecho ser um pouco longo, vale a pena sua leitura.

Assim, continua o narrador:

[Pepe] abriu a porta do quarto, fitou os dois, tapou a cara com as mãos:

— Me dijeron, pero no crei... No crei!

Era um grito lancinante, um soluço enchendo o quarto, o coronel o sentiu no peito, estava envergonhado. Pepe deixou-se cair numa cadeira [...].

Frederico olhou, Pepe tinha lágrimas nos olhos, era um ser aniquilado. O coronel Frederico Pinto sentia-se humilhado com o que fizera, não sabia que dizer. Seu desejo era consolar Pepe, sentiu que o estimava. O argentino continuava: — Creia que ella me queria... Y usted era mi amigo... Nunca lo esperé...

[O coronel] levantou-se da cama, pequeno e nervoso, era cômico, nu em meio ao quarto, defendendo a mulher. Pepe tinha ganas de rir às gargalhadas enquanto deixava que as lágrimas escorressem pelos olhos. Lola se escondera entre as cobertas e Pepe imaginava que era o riso a custo controlado que fazia levantar os lençóis no peito da amante. Pepe arrancava lágrimas de desejo de rir.

Chegaram a um acôrdo com facilidade. O coronel daria vinte contos para que eles pudessem voltar para a Argentina [...]. (SJI, p. 142-143).

À parte o íntimo/privado da cena, é interessante que, na demonstração sincera de afeto por parte do fazendeiro, revela-se a face patética de sua existência. Mesmo caracterizados como homens ricos, poderosos, corajosos que desbravaram e conquistaram aquelas terras de ninguém, são figurados também como seres toscos, que enganam, mas, da mesma forma, são enganados, passando por ridículos aos olhos alheios.

De mais a mais, a investida do narrador em figurar os fazendeiros, reduzindo-os ao patético, demonstra o nível de saturação histórica de certa ordem oligárquica pervertida, sobretudo moralmente, que não mais respondia aos novos desafios que se colocavam na pauta do dia.

Em seus estudos, Antonio Pereira Sousa lembra que “presos no seu tempo de senhor, do mando pessoal e absoluto, os coronéis bem pensaram na continuidade de seu domínio regional através da figura de seus filhos” (SOUSA, 2001, p. 154), expectativa em que se viram frustrados. Entretanto, concorrendo com esse desaponto, o mesmo Pereira Sousa assevera que:

[...] os coronéis limitaram as atividades das esposas a um isolamento doméstico, como donas de casa e mães. A si mesmo reservaram um espaço exclusivamente privado, dentro dos cabarés, para o deleite pessoal com as companheiras de divertimento. Esposas e prostitutas, em regra, não apenas estavam impedidas de expor seu modo de pensar e saber ou de dar expansão

a seus anseios, mas também de confirmar-se como sujeitos legítimos, participantes das diferentes atividades sociais, dado que encerradas num ambiente inteiramente privado. (SOUSA, 2001, p. 155).

Desse modo, a inevitável substituição dos coronéis era questão de tempo. No entanto, o problema dessa conclusão é que, ao se efetivar, o grupo ascendente tende a conservar parte dos costumes e comportamentos da classe vencida, daí o “mesquinho”, escusado desde o princípio pela voz autoral. Voltaremos a isso mais à frente.

Como personagem-síntese, simbolizando uma suposta dimensão patética dos coronéis, Frederico Pinto ainda é envolvido numa outra situação (que é consequência da cena apresentada acima) que reforça a extensão do seu amesquinamento moral e espiritual, qual seja, o episódio em que, ao provocar uma rusga com o cáften Pepe Espinola, este atira no fazendeiro e o caso vai parar na justiça. Como os coronéis ainda “mandavam” em tudo na terra, o cáften é condenado à prisão. O emblemático disso é que, num primeiro momento, todos louvam a prisão de Pepe, porém, no desfecho do livro, ao perderem suas terras, os fazendeiros ou, mais especificamente, Frederico atira em um dos exportadores e é condenado pela mesma justiça que outrora os engrandecia, compartilhando o mesmo destino do cáften. Inclusive, neste desenlace, há um sentimento de solidariedade por parte do já ex-fazendeiro em relação a Pepe.

Assim, por conseguinte, as pistas fornecidas pelo narrador trabalham em função de reforçar sua premissa fundamental: a decadência do coronelismo via ocaso moral. Destarte, tanto o rebaixamento dos sentidos e sentimentos dos fazendeiros, quanto a redução dos valores éticos e morais do grupo — sinalizada desde a queda de Sinhô Badaró, que ostentava certa grandeza (em estatura e caráter) — caminham em direção à ruína, ao fim do sistema coronelesco.

Ainda, em se pensando as personalidades e ações/reações dos potentados da zona cacauera, temos a figura do coronel Maneca Dantas, compadre e partidário de Horácio da Silveira desde o início da saga.

O fazendeiro Maneca Dantas era dono da Fazenda Aurícidia — que os trabalhadores insistiam em chamar pelo antigo nome, Fazenda dos Macacos —, e ali residia com sua esposa e filhos. No tempo da “alta” no preço do cacau, Maneca foi um dos primeiros a construir um palacete na cidade, uma das razões de sua ruína. Todavia, adiante essas informações, o personagem, apesar de estar sempre em primeiro plano, cumpre uma função figurante em quase toda a narrativa, pois ele aparece na sombra ou de Horácio ou da família (filhos). Ademais, nenhum outro personagem, à exceção de Don’Ana Badaró, sentirá o deslocamento

temporal-espacial na narrativa quanto o coronel Maneca Dantas.

Em um dos episódios, o que narra uma festa de recepção na casa dos Zude, encontram-se a nova *socialite* e, também, o fazendeiro Maneca. Lá, lemos:

Sérgio saiu com Maneca Dantas. A festa da alta sociedade abalara velhos conceitos do coronel sobre a família. Êle já lera, não sabe onde, umas coisas sobre a crise que pesa sobre a família, o perigo de dissolução. Ouvira também o sermão do bispo sobre o assunto, sermão muito eloqüente. Mas hoje êle vira. Estava assombrado e resumia o seu assombro numa frase:

— É o fim do mundo, seu Sérgio, é o fim do mundo!

— E vai acabar com um novo dilúvio, coronel. É só ver essa chuva...

Mas o coronel Maneca Dantas falava era sério, sua voz espantada, seus olhos ainda arregalados com o que tinha visto:

— É o fim do mundo... (SJI, p. 135).

Essa cena encerra o capítulo “A chuva” e sugere o que está por vir. No fragmento, Maneca é o único fazendeiro presente e testemunha embasbacado o comportamento dos homens e das mulheres da *socialite* local reunidos em âmbito privado. Narrando posturas e acontecimentos da vida íntima dos exportadores/financistas, isto é, da burguesia local nascente, o narrador visa contrastar elementos da cultura local, respaldada nos costumes patriarcais (em que a família é o eixo da vida e das relações socioeconômicas, e a mulher deve ser fiel, zelosa e dona do lar), com elementos da cultura estrangeira, já urbanizada. E, somando-se a este propósito, mais uma vez se joga luz ao tema da moral, que tende a afetar não apenas os coronéis em declínio, mas também o grupo ascendente. Assim, quando Maneca Dantas expressa que “— é o fim do mundo”, por certo ele, como um dos mais antigos fazendeiros, sabendo-se deslocado do seu tempo histórico de lutas, tocaias, “caxixes”, observa e enxerga o destino de seu grupo social ou mesmo da sociedade em si — ao menos do seu ponto de vista.

O coronel Maneca Dantas é o personagem que, atropelado pelas novidades, não sabe como reagir às tendências do tempo presente. Por isso, ele vive a passear pela cidade, observando. E não é à toa que, próximo ao fim do romance, ele e o poeta Sérgio Moura (o intelectual observador) contemplam de cima a cidade, passando a lastimar o presente.

— A gente passou a vida tôda na roça, derrubou mata, brigou, matou gente, derramou sangue de cristão...

Sérgio ouvia interessado. Maneca Dantas fitava as luzes de Ilhéus:

— Plantamos cacau, fizemos roça, a gente nunca se divertiu, a gente fazia tudo era mesmo pros filhos. E veja o senhor, seu Sérgio, os filhos da gente não deram pra nada, a não ser pra beber cachaça e andar com rapariga... [...] ou pra coisas piores... Pra isso não valia a pena a gente ter trabalhado

tanto...

[...] — E agora ainda tomam as terras da gente, deixam a gente na pobreza... Tou velho, seu Sérgio, de que valeu trabalhar tanto, matar gente, passar cinquenta anos enterrado na mata? Pra ganhar o quê? Pra terminar pobre...

(SJI, p. 260).

Assim, vemos o fazendeiro deslocado do tempo em que o heroico era possível, de modo que naquele momento restam a Maneca o saudosismo e a dor. Sobram as “boas” lembranças da conquista da terra, da grande luta pela posse da mata do Sequeiro Grande. Tal saudosismo funciona como refúgio do presente incompreensível, bem como do dissabor de ver seu primogênito, dr. Rui Dantas, sendo dilacerado por uma tosca paixão e pelos tóxicos (álcool e cocaína).

Ademais, ainda que exista a possibilidade de escolha quanto à convivência com as novidades, ela é de aparência. Com exceção do octogenário Horácio, os outros coronéis preferiram se adequar ingenuamente às novas formas de intercâmbio, de convívio e de negócios presentes. Daí que essa adequação, além de comportar um “reconhecimento” aparente por parte da nova classe social em formação, carrega também o fracasso do projeto dos coronéis, no instante em que eles, com certa ingenuidade é verdade, acreditam que suas fortunas, sustentadas na grande propriedade produtiva, seriam suficientes para mantê-los perpetuamente por cima em poder de mando político, judicial e financeiro.

Pois bem, o grupo socioeconômico ascendente (os exportadores/financistas) não apenas desempenha uma função de antagonismo direto em relação aos fazendeiros, mas também cumpre um papel auxiliar, na medida em que atua corrompendo ética e moralmente os herdeiros dos oligarcas.

Carlos Zude, herdeiro da casa exportadora fundada e dirigida pelo velho Maximiliano nos tempos da conquista da terra, é um dos principais expoentes dessa nova geração. Aliado a personagens como o norte-americano Karbanks e outros exportadores estrangeiros, Zude arquiteta uma estratégia que os transforme em senhores das terras e dos destinos situados em Ilhéus.

A princípio, apesar da boa aparência de homem de negócios, há um evidente esforço da voz narrativa em caricaturizar Carlos, pois, em um dos episódios em que o personagem aparece, é descrito como:

o homem barrigudo, a barriga sobrando do calção de banho, as pernas finas em contraste, dando pulinhos sobre o asfalto. [...]. Estava com quarenta e quatro, a gordura se impunha — gostava das comidas temperadas, as

comidas baianas tão saborosas — deformava-lhe o corpo, a barriga crescendo. “Estômago dilatado”, dizia o médico. Vestido, era outra coisa. (SJI, p. 13-14).

A descrição da figura do exportador ora apresentada importa na medida em que ele, ao mesmo tempo que exerce um dos papéis centrais na história narrada, é tornado um ser caricato. Essas atribuições físicas são intensificadas quando contrastadas, por exemplo, com o “vazio” espiritual de Carlos Zude, porque, se, por um lado, a ênfase existencial dele recai sobre os negócios, por outro lado, outras dimensões da vida social, como o matrimônio e as experiências culturais, ficam comprometidas. Por isso, o exportador, além de abrir brecha para o adultério da esposa, nutre ainda certo desprezo pela arte ou por coisas que induzem à sensibilidade humana, o que não necessariamente significa que Carlos não seja um homem cordial e de tratos polidos.

Desse modo, a certa altura na narrativa, o narrador nos diz que:

Carlos se sentia como um general vitorioso. Tinha em mãos a unanimidade dos exportadores para o seu plano da alta. E mesmo que algum se houvesse oposto, que importaria? Êle e Karbanks juntos liquidariam qualquer que se aventurasse a discordar daquela emprêsa, detalhadamente calculada, estudada com amor e com conhecimento. (SJI, p. 115).

De toda sorte, o personagem Carlos Zude parece incorporar melhor do que qualquer outro o espírito do novo tempo histórico. Isto é, a situação dele como homem liberal, de classe média (e cumprindo uma função de mediador entre o fazendeiro e o mercado) impõe a ele a ideia fixa do sucesso nos negócios, que, para se efetivar, leva-o a negociar sua alma com o “Mefistófeles” do imperialismo, às vezes assumindo ele mesmo o papel do “Dragão”. Ademais, não apenas a posição socioeconômica mediana e a fixação pelo sucesso comercial impulsionam a personalidade do exportador, mas também a visão de futuro, pois suas escolhas e ações avançam sempre em direção à apropriação (e, em certo sentido, à superação) da estrutura social e política coronelesca. Quer dizer, o futuro como palavra de ordem do momento conserva em si, na perspectiva de Zude e do grupo por ele representado, a ocupação do vácuo sócio-histórico deixado pelos herdeiros dos coronéis. Daí o termo “apropriação” ser mais coerente do que “superação”, apesar de haver introdução de novidades nas relações sociais, econômicas, políticas e culturais da comunidade local.

Destarte, em se pensando a personalidade de personagens como Carlos Zude, que assume a representação de homens do presente — mas cheios de visão do futuro —, um

pensador social do préstimo de Caio Prado Jr. disse, em seu valoroso *História econômica do Brasil* (1981), que “no terreno econômico observaremos a eclosão de um espírito que, se não era novo, mantivera-se no entanto na sombra e em plano secundário: a ânsia de enriquecimento, de prosperidade material” (PRADO JR., 1981, p. 203). Ainda, conforme o sociólogo:

O contraste destas duas fases [imperial e republicana], anterior e posterior no advento republicano, entre outros sinais, pela posição respectiva do homem de negócios, isto é, do indivíduo inteiramente voltado com suas atividades e atenções para o objetivo único de enriquecer. No Império ele não representa senão figura de segundo plano, malvista aliás e de pequena consideração. A República levá-lo-á para uma posição central e culminante. A transformação terá sido tão brusca e completa que veremos as próprias classes e os mesmos indivíduos mais representativos da monarquia, dantes ocupados unicamente com política e funções similares, e no máximo com uma longínqua e sobranceira direção de suas propriedades rurais, mudados subitamente em ativos especuladores e negociastas. Ninguém escapará aos novos imperativos da época. (PRADO JR., 1981, p. 203).

Assim, a figura de Carlos Zude, como num ritual paganista, pressente e incorpora esse “espírito”, que passa a se expressar em forma de ideia fixa do “enriquecimento” e do desejo incontido de ser apontado como “o dono da terra”, pois, para ele, “só a posse da terra os faria senhores, definitivamente *grapiúnas*, donos de Ilhéus” (SJI, p. 117, grifo do autor).

Essa obstinação do personagem não é algo isolado no vasto mosaico da literatura brasileira e, via de regra, relaciona-se à modernidade.

Na percepção do professor José Antônio Pasta, que estudou a manifestação da ideia fixa em Raul Pompéia, passando por José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade e até Guimarães Rosa, a ideia fixa trata “de uma espécie de busca, mais que de completude, da *apresentação imediata do absoluto*, que deve comparecer em pessoa — ou antes como *coisa*, entre as próprias mãos do sujeito” (PASTA, 2010, p. 23, grifos do autor). Ainda, para Pasta:

[...] essa busca do absoluto imediato [...] implica que o outro é o mesmo, toda *diferença* entre si-mesmo e o mundo, enfim, entre sujeito e objeto, desde que ela está posta, imediatamente se esquivava, de modo que o *absoluto* — isto é, a perfeita coincidência do mesmo com o outro, do sujeito com o objeto — o *absoluto* deixa de ser essa entidade que se esquivava sem parar, para a qual não se pode senão ilusoriamente encaminhar-se, como para um horizonte último que não se mostra jamais, que é sempre Outro — para tornar-se uma espécie de exigência prática do sujeito, que visa pura e simplesmente a *possuí-lo*, ou até mesmo a encarná-lo. (PASTA, 2010, p. 23, grifos do autor).

Pois bem, nessa perspectiva da ideia fixa como “busca do absoluto imediato” está a relação com o outro, inclusive podendo ser o outro ele mesmo. Por isso, na obstinação de ser apontado como “dono da terra”, a personalidade de Carlos pratica e sofre os mais contraditórios sentimentos (paixão, ódio, indiferença), reveses (pessoais e conjugais), percepções (menosprezo à arte) e valores éticos/morais (heroico, mesquinho, trapaceiro).

Em suma, mesmo a narrativa sendo conduzida por uma voz externa, assim como o negro Damião foi acometido por um processo de autoconsciência, Carlos Zude também será lançado num instante de introspecção. No tópico seis do capítulo “A chuva”, o narrador colocará o personagem em ambiente e condições favoráveis ao ensimesmamento, de sorte que a figura de Carlos, em casa, de frente para o mar, começa a revisitar o passado, olhar o presente e projetar o futuro (quem foi, quem é e quem quer ser). Ao lançar Zude nesse processo, a voz narrativa vai dando pistas fundamentais que justifiquem o enredo em si, bem como o caráter “mesquinho” do exportador, que está em luta para se tornar, ele também, homem/dono da terra. Não é casual, por exemplo, que, neste ponto da narração, o personagem pondere sobre os recursos lançados para a posse da terra dos coronéis.

Carlos lastima que não fôsse aquela uma luta heroica, de repetição, tocaias e jagunços. Era uma luta de escritório, de jôgo de bôlsa, de alta e baixa, uma luta bem diferente. Talvez fôsse mesquinha, pensou Carlos, de repente triste. [...] Mas não era mesquinha! Era heroica ao seu modo, ao modo de Carlos Zude, exportador de cacau. (SJI, p. 117).

Sendo assim, mais do que um artifício de comparação entre dois tempos distintos, um já encerrado e outro em andamento, o narrador busca elementos que deem conta de justificar por que o presente seria “mesquinho”. E, certamente, aí está o problema fundamental que conduz quase toda a crítica do romance *São Jorge dos Ilhéus* a vê-lo menor em relação ao seu antecessor. Enquanto, em *Terras do Sem Fim*, há uma justeza no uso de procedimentos técnico-narrativos na figuração de personagens e acontecimentos sócio-históricos, o mesmo não se vê em *São Jorge*, entre outras razões, porque há uma ênfase nos aspectos psicológicos e morais, que nem sempre estão devidamente mediados por uma situação concreta, soando, portanto, falsos. Destarte, se o “heroico” e o “mesquinho” aqui, por um lado, visam caracterizar dois tempos diferentes, protagonizados por personalidades dissemelhantes, por outro lado, findam por lançar uma crítica disfarçada a certa literatura produzida naquela primeira metade de século. Não é à toa a presença de poetas engajados (Sérgio Moura) ou de “versos fáceis” (Rui Dantas), bem como o aspecto melodramático do desfecho do romance.

Enfim, a caracterização, que leva à caricaturização, de Carlos Zude como homem que vive e sofre os desafios e as oscilações do seu tempo, encontra sua justificação no processo de modernização brasileiro. A industrialização trouxe consigo não apenas as máquinas, mas novas formas de intercâmbio social, econômico e político, que tiveram impacto imediato na existência do homem camponês, dedicado às suas roças, à família e aos agregados. A financeirização insere o produtor de mercadoria em nova lógica de mercado, a princípio incompreensível para ele. É o capitalismo financista, estrangeiro, que chega à periferia, no intento de se universalizar.

A economia nacional, que, até fins do séc. XIX, concentrava-se na figura do grande produtor rural e em sua produção agrícola (para exportação) e/ou extrativa (mineral/vegetal), passa às mãos de industriais e financistas, quase sempre grupos estrangeiros ou patriotas que aderiram às novas tendências advindas dos centros capitalistas. Assim, não é casual que existam, por exemplo, várias casas comerciais exportadoras em Ilhéus que fazem a mediação entre a safra entregue pelos fazendeiros e o envio direto da produção ao mercado estrangeiro. Do mesmo modo, não é de se estranhar a quantidade de forasteiros voltados às práticas comerciais/financistas (representantes do capital estrangeiro) em regiões ou cidades que se revelem promissoras a tais ações.

É, portanto, nas condições expressas que iremos encontrar representadas no romance *São Jorge* ao menos três grandes casas exportadoras em Ilhéus: “Zude, Irmão e cia”, dirigida por Carlos Zude; “Companhia Exportadora de Cacau de Ilhéus”, administrada pelo norte-americano Karbanks; e “Schwartz & Cia”, gerida pelo alemão de mesmo nome. Há também o registro de duas outras firmas: uma, “Ribeiro & Cia”, do brasileiro Ribeiro; e a outra identificada como “Rauschnings”, dirigida pelos irmãos Rauschnings, de origem sueca.

Destarte, o professor Gustavo Falcón, em seus estudos acerca do coronelismo nas terras do cacau, considera que:

Ao tempo em que a base produtiva da economia baiana estava mergulhada num profundo processo de estagnação [...], o ramo comercial — ao menos aquele que comportava os grandes comerciantes exportadores e importadores — possibilitava o aumento de capital de suas firmas e a expansão dos seus negócios como se crescesse parasitando a fraqueza da base produtiva. (FALCÓN, 2010, p. 20).

Ainda, segundo o professor:

As grandes fortunas comerciais da época imiscuíam-se na intermediação

financeira, agindo como verdadeiras casas bancárias e pairando sobre os produtores agrícolas dos mais diversos gêneros, assim como criavam fábricas e manufaturas complementares à atividade principal. [...]

[...] as grandes casas comerciais operavam também como representantes de sindicatos bancários imperialistas, companhias de navegação e seguro estrangeiras e desenvolviam [...] lucrativo negócio no ramo da intermediação financeira informal, mas nem por isso secundário, submetendo o produtor agrícola com financiamentos usurários caracterizados por taxas de juros elevadas e prazos apertados de ressarcimento. (FALCÓN, 2010, p. 20-21).

Então, o fenômeno exportadores/financistas é, ao menos no sul baiano, o principal responsável pela efetiva modernização, do ponto de vista não apenas das técnicas produtivas e da construção de praças — como nos tempos de domínio de coronéis progressistas, por assim dizer —, mas, sobretudo, das relações interpessoais e comerciais, baseadas em interesses e lucros. Dessa maneira, a relação entre as partes (coronel e exportador, por exemplo) tende à cordialidade ou familiaridade na aparência, no entanto, ao fundo, é mediada pela mercadoria e pelo seu valor de troca.

Ao narrar o desfecho da história dos exportadores, a voz narrativa nos informa que “Carlos Zude foi eleito Prefeito de Ilhéus por uma esmagadora maioria” (SJI, p. 233). E continua:

Quando as primeiras grandes fazendas foram à praça, vendidas por preços irrisórios aos credores, houve uma onda de emoção sentimental na cidade. [...] Praças com grandes concorrências, mais de curiosos que de candidatos, os únicos candidatos reais eram os exportadores, que arrematavam as fazendas por um pouco mais que os débitos do coronel, às vezes até por menos. Foi assim que a terra mudou de dono, que os exportadores se transformaram nos maiores fazendeiros de cacau. (SJI, p. 233).

A “onda de emoção sentimental” que acomete a cidade parece ser compartilhada pelo narrador, que, em sua narração, demonstra desalento ao relatar a consumação da queda política e financeira dos coronéis e a respectiva substituição destes no mando político-econômico local pelos exportadores. Desta maneira, para além do desolamento contido no tom narrativo, importa observar o movimento de ascensão do grupo dos exportadores, desde a manipulação ideológica e comportamental dos fazendeiros e pequenos proprietários até ao arrematamento da propriedade destes por irrisórios preços. Porém, é interessante observar também que tal movimento vai na direção da substituição das peças, conservando, contudo, o jogo com suas regras. E com isto temos o mandonismo modificado, retomado e intensificado na figura de Mundinho Falcão, em *Gabriela, cravo e canela*.

Ao transformar os personagens que lidam com o negócio de exportação e financiamento situados na zona cacauífera nos “maiores fazendeiros de cacau”, o narrador crava, consciente ou inconscientemente, a tese do mandonismo modificado. Que dizer, o poder político-econômico outrora sob controle dos oligarcas — cuja característica traduzia-se na capacidade de agrupamento de votos e de violência contra adversários, conforme assevera Vitor Nunes Leal (2012) — passa às mãos dos homens de negócios, que, por seu turno, mantêm as estruturas de domínio sociopolítico, concentrando ainda mais as riquezas, ao passo que democratizam a miséria sob a capa do trabalho livre e do liberalismo burguês, consoante reflexões de Florestan Fernandes (1976), Caio Prado Jr. (2004) ou Boris Fausto (1997), entre outros.

De toda sorte, pensar a figura de Carlos Zude e a grei dos exportadores e financistas, sejam eles nacionais ou estrangeiros, é ponderar sobre o homem e a sociedade moderna, que, em suas ações e reações, revelam as contradições fundamentais de suas existências. Ademais, veremos a seguir um pouco mais dessas incoerências na vida, nas paixões e em como elas afetam os destinos dos homens comuns em suas vivências cotidianas.

2.1.2 Vidas, paixões e destinos

Em certo momento no romance, nós nos deparamos com um episódio um tanto representativo no que se refere ao nível e às percepções em torno da existência e do ardor passionais por parte de alguns personagens. No terceiro tópico do capítulo “A alta”, lemos:

Trocaram os primeiros beijos na sala de reuniões e Julieta o fazia buscando na novidade sexual do homem a cura daquela crise. [...] O poeta sentara-se na poltrona da presidência [...] e Julieta sentou-se sobre suas pernas. O poeta sentia como um pequeno animal do campo o cheiro excitante do cangote da mulher e enfiava o nariz pelos cabelos pretos, distinguindo nuances de perfumes, cheiro de carne lavada misturado ao cheiro dos extratos caros. Ela se agarrava nêlo, estava esquecida de tudo, na pura excitação da carne, no desejo do macho. Fechava os olhos, podia ser que depois a tristeza, a angústia, a “neura”, fôssem ainda maiores e mais terríveis. Mas assim passavam naquele crepúsculo, a ânsia sem sentido, aquela dor sem explicação, aquêlo vazio total que a matava. (SJI, p. 146).

Há, nesse trecho, quase uma síntese dos marcos existenciais e passionais de personagens que transitam entre o primeiro e o segundo plano da narrativa, a começar pelo relacionamento adúltero de Julieta Zude com o poeta e funcionário de Zude, Sérgio Moura.

Assim sendo, não é propriamente estranha a relação em si, mas a forma como ela se concretiza, isto é, como posse carnal, como fuga, ou como preenchimento de um vazio inexplicável. Tal situação afeta certas figuras masculinas, no entanto se revela muito mais presente e intensa nos caracteres femininos. Para tanto, basta olhar a própria Julieta Zude e o poeta Sérgio Moura, Lola Espinola, Rui Dantas e mesmo o exportador Carlos Zude.

Pois bem, dias após a publicação de *São Jorge dos Ilhéus*, o carioca Nélio Reis noticiaria, em 1944, que “Jorge Amado fez arte direta, retratando a vida naquilo que ela apresenta de mais doloroso; o esbulho dos fracos pelos mais fortes” (REIS, 1961, p. 216).

Ainda conforme Reis:

As raras e lamentáveis cenas de pieguice amorosa, tão deslocadas, mal encontram lugar entre as páginas muito mais longas de vigorosa análise e a advertência. E é por isto que várias vezes sentimos vontade de pular sobre os amores de mau gosto de Sérgio Moura e Julieta, sobre a degenerescência de Ranulfo [...] para ouvir a fala incisiva de Joaquim a grande voz revoltada que enche com seu ideal e a sua esperança no mundo que há de vir, todo o livro. (REIS, 1961, p. 216-217).

Certamente, Reis tem razão em ao menos dois pontos: a produção de “arte direta” por Amado, em *São Jorge dos Ilhéus*; e os “amores de mau gosto”, que já são por si um sintoma de que algo está errado. Todavia, Nélio Reis equivoca-se ao dizer que são cenas “raras e lamentáveis”, no sentido de que os episódios amorosos são menos significantes e não fariam falta caso não existissem ali. Uma leitura mais atenta revelaria que um dos pilares significativos do romance se encontra precisamente na figuração desses “amores de mau gosto”, toscos. Isto porque, do ponto de vista da subjetividade e dos afetos, a voz autoral identifica uma tendência de esvaziamento e mediocridade daquilo que deveria suscitar grandeza de espírito e razão para ações heroicas: a paixão. Porém, se a princípio é possível essa constatação, noutra momento observa-se o desabrochar de uma outra paixão muito mais intensa, qual seja, o amor pelo Partido (comunista).

Desse modo, o contraponto dos amores mesquinhos ou “de mau gosto”, como percebido por Reis, passa a ser o amor supostamente sublime e autêntico pelo Partido. Tal aspecto corrobora teses como a de Eduardo de Assis Duarte, que defende a retomada, em *São Jorge*, do sujeito coletivo, já apresentado lá em *Cacau*.

Pois bem, em se pensando na dialética “poesia, documento e história” que atravessa as narrativas de Jorge Amado, como constata Antonio Candido (2011), veremos que os encontros (e desencontros) amorosos ocupam páginas significativas nos livros do autor

baiano. Porém, as configurações, ou melhor, os contornos que o escritor dá aos amantes são emblemáticos, porque ou os colocam no limite do ultrarromantismo, ou os rebaixam ao mesquinho. Nesse aspecto, três personagens vivem esses limites de maneira intensa: Lola, Julieta e Rui.

Quanto a Lola, o narrador nos informa que ela e seu companheiro são argentinos e sobrevivem de trapaças e de sua prostituição. Desceram para o sul baiano no período da alta no preço do cacau com o objetivo de escapar da polícia carioca, que os procurava por golpes aplicados em desavisados, e também com o intuito de explorar os fazendeiros endinheirados. Assim sendo, apesar de se passarem por casal, Lola Espinola não era esposa de Pepe, mas ela o amava como se ele fosse, de fato, o seu marido. Eis a razão do desgosto não superado da personagem, que a conduziu à bebedeira e, por fim, ao suicídio.

A fulminante paixão de Lola pelo seu cáfeten, ao mesmo tempo que é justificável e parece autêntica, revela-se ridícula porque a relação entre eles, sobretudo do lado de Pepe, é de interesses financeiros. Daí que o patético do caso não é exatamente o sentimento de Lola, mas a fórmula desenhada: Lola ama Pepe; Pepe ama dinheiro; os coronéis (Frederico Pinto) e/ou seus herdeiros (Rui Dantas) amam Lola; Lola ganha dinheiro e joias; Pepe se apossa do dinheiro e das joias; Lola se sente só e vazia; Lola suicida-se.

Na outra ponta, da perspectiva social, está Julieta Zude. Julieta goza do *status* de senhora, esposa e passa por dama da alta sociedade, porém sofre de um transtorno identificado por um dos personagens como neurastenia (ou neura).

Também Julieta está terrivelmente cansada. Parece que o crepúsculo que cai sobre o mar em laivos de sangue aumenta seu desespero. É como uma doença... Como se todos os músculos, todos os nervos, a carne toda do corpo, estivessem apodrecendo. Cansaço. Cansaço de tudo e de todos.

[...]

— Estou com a neura...

Fôra Otávio quem lhe dissera aquilo, nos últimos dias de amor no Rio. Quando ela se queixava desse cansaço, dessa misteriosa enfermidade, êle ria, tomava-a nos braços e explicava:

— Isso é neura, menina. Neurastenia... Doença de milionária como tu... De gente que não tem o que fazer.

Fôsse o que fôsse, era terrível. Chegava lentamente, ia tomando conta do corpo devagar, uma tristeza em tudo, uma falta de interesse, um desejo de morrer. (SJI, p. 44-45).

O clima criado pelo narrador é de melancolia. Julieta sente o peso da atmosfera crepuscular, mas experimenta sobretudo a carga do vazio existencial pesando sobre si.

À primeira vista, a senhora Zude é o eco de certo romantismo, nos moldes europeus, ainda cultivado pela voz narrativa (que, no caso, confunde-se com a voz autoral). A título de ilustração, Eduardo de Assis Duarte lê Julieta como simulacro de Ester (DUARTE, 1995, p. 189). Inclusive, neste ponto, observa-se uma tendência que parece estrutural nos romances do ciclo do cacau, qual seja, a manifestação constante do vazio existencial das figuras femininas situadas nas camadas de poder mais altas, adornado com uma aparência romântica: é o caso de Mária (CA), de Ester (TSF), de Julieta (SJI), de Ofenísia ou Malvina (GCC), da baronesa Marie-Claude Albuquerque e da viúva Jussara Rabat (TG). Tal vazio é preenchido ou por um amor ideal, ou por adultério, ou pela morte, ou por uma saída pela tangente.

Retomando, mais interessante do que julgar moralmente a figura de Julieta é perceber que seu estado de espírito e suas ações são sintomas de uma era em que, apesar de certos grupos sociais acumularem posses materiais (bens físicos e simbólicos) e alguma condição financeira, o estímulo ao individualismo e à aparência são disposições fundamentais ao capitalismo. Assim sendo, o esforço de Julieta em escapular desse universo solitário, rotineiro e mecânico da vivência conjugal e doméstica é o entendimento de que a vida, assim como as paixões humanas, pode ser maior e mais complexa do que a sociedade moderna apresenta. Desse modo, além do adultério, vale observar que o gênero poesia teve sua contribuição no desvelamento de consciência e na ampliação da percepção de mundo de Julieta. Essa compreensão será aumentada, posteriormente, por discussões filosóficas: a primeira, conduzida por Joaquim, compara o homem bom/mau com o barro/lama, num viés claramente moralista e proselitista; a outra vertente parte de Lola, para quem a vida se divide em dois lados — um limpo e outro sujo. Destarte, as duas linhas, que estão próximas, alcançam o espírito da senhora Zude, de sorte que ela rompe com as “representações” conjugais e sociais e sai em busca de algo que seja maior do que ela: liberdade.

Finalmente, outro personagem que vive os resquícios de uma paixão fulminante, porém patética é Rui Dantas, filho do fazendeiro Maneca Dantas.

Após o golpe aplicado no coronel Frederico Pinto pelo casal Pepe e Lola, há uma aproximação interessada entre esta última e Rui. Todavia, os sentimentos do primogênito de Maneca Dantas ultrapassam a barreira da luxúria e alcançam a irracionalidade passional, bem ao gosto dos ultrarromânticos. De toda maneira, esse tipo de comportamento exagerado obviamente não é uma particularidade que afeta espírito como o de Rui, por exemplo, mas é característico da forma como o advogado lida com o sentimento que sente e por quem sente. Trata-se de uma afeição piegas na medida em que, por um lado, a bela Lola apenas entrega

seu corpo ao bacharel e, por outro lado, a cada entrega a paixão de Rui pela prostituta argentina é aumentada. O herdeiro de Maneca até se engraça a fazer sonetos em alexandrinos bem medidos (SJI, p. 188), pois crê que sua amante merece o sacrifício. E mais, Rui acredita que a rúbia pode ser sua esposa, o que não seria um problema. A dificuldade da questão se apresenta na fórmula que expusemos acima.

Em suma, o desfecho do episódio amoroso entre Rui Dantas e Lola Espinola não poderia ser diferente daquele de um melodrama sem maior densidade: a amante suicida-se após ver “seu homem” (o cáften) ser condenado à prisão, mas antes decide realizar, por uma noite, o desejo de Rui, sendo sua esposa de corpo e alma. Do lado do advogado, depois de gozar da completa entrega de sua amada e testemunhar a morte dela, o bacharel mergulhará no uso dos tóxicos, especificamente da cocaína.

Assim, se os dramas passionais figurados em *São Jorge dos Ilhéus* transbordam de certa pieguice, isso se deve ao intento da voz autoral de criar uma imagem pedagógica de rebaixamento das paixões individuais e exaltação dos afetos/valores coletivos, sintetizados no amor e na entrega ao Partido.

2.1.3 A saga dos coronéis: entre o trágico e o dramático

Levados pela voz narrativa, ficamos sabendo do destino miserável que se abateu sobre os coronéis: antes, foram os corajosos “conquistadores da terra”, os heroicos “construtores de civilizações”; agora, tornaram-se “crianças tímidas”, encurraladas e vencidas no “jogo da Bolsa”, devoradas pelo “dragão” do imperialismo.

“Os donos da terra” estavam amedrontados, não tinham coragem de deixar suas fazendas. Como se as fôsem roubar quando êles partissem. Aquêles que Carlos Zude chamara de “crianças tímidas” eram agora como meninos aterrorizados que se agarravam às calças dos pais à passagem do velho louco da cidade. Agarravam-se às fazendas, à visão dos cacauzeiros que floresciam, os frutos de ouro iluminando as sombras... Nunca nenhum ouro valera tão pouco. (SJI, p. 230).

De tudo, pode-se dizer que o desfecho da história de *São Jorge dos Ilhéus* não é tão surpreendente quanto o final do romance precedente. Mesmo observando a escusa do autor em sua nota inicial acerca de a conquista imperialista ser mesquinha, é visível o uso de técnicas cinematográficas no romance — o narrador atuando como um foco de câmera, aproximando-se e distanciando-se quando lhe convém; o recurso da antecipação do destino

dos personagens e sua constante retomada; bem como o efeito melodramático impregnado nas cenas da morte de Lola e do fim de Rui Dantas e sobretudo na apresentação final em que os fazendeiros são intimados a comparecerem para acertar suas contas com as Casas Exportadoras e, depois, veem suas fazendas irem a leilão e serem arrematadas por valores irrisórios. Desse modo, como as pistas sobre os valores éticos, morais e políticos dos personagens (protagonistas e antagonistas) são expostas desde o princípio, sem maiores complexidades analíticas de caso e de personalidade, o enredo mostra-se linear, de maneira que o desfecho não surpreende ninguém.

Um outro aspecto a ser observado diz respeito à relação entre os elementos trágicos e dramáticos enfatizados no encerramento da narrativa. Primeiro, é o narrador quem nos dá conta de toda a “miséria” que foi a “baixa” no valor do cacau, de sorte que o que sabemos ou sentimos é expressão de alguém de fora — quer dizer, um outro que apreciou os fatos e sentimentos e os está reproduzindo. Assim, o efeito desse mecanismo estético passa a ser mais emocional (de causar comoção) ou pedagógico (de passar uma mensagem determinada) do que revelador da degradação dos fazendeiros, haja vista que a experiência de frustração dos atingidos pela “baixa” é mediada por um narrador onisciente, e não vivida diretamente pelos personagens, e mesmo pelo leitor. Destarte, ao dar ênfase ao drama da situação, narrando-a, a voz narrativa solapa o potencial trágico do episódio, no sentido de negar a representação direta, viva, presente na ação/reação dos próprios personagens, como é, por exemplo, no embate final da luta entre o grupo de Horácio e o clã dos Badarós (TSF) ou na cena última de *São Jorge*, em que Raimunda e Antônio Vitor reagem e morrem ao defender não só seu pedaço de terra, mas também a verdade e sua dignidade.

De mais a mais, parece que a voz narrativa, autorizada pelo discurso autoral, imprime à saga dos coronéis, desde a conquista da terra até sua perda, uma dupla tendência representativa que passeia dos *dramas individuais* (manifestos nas paixões e crises de personalidades), passando por ações/decisões ora mais próximas, ora mais distantes da narrativa épica, até aos *fins trágicos* (gloriosos ou inglórios) das figuras de primeiro e segundo planos do romance. Assim sendo, acompanhamos, no capítulo final — “A baixa” —, a atmosfera de decadência (moral e material) construída e sugerida em todo o texto. Não à toa, um dos personagens (o coronel Maneca Dantas) já fala, no início da narrativa, de “fim do mundo” (SJI, p. 135). Há, também, a representação da bonança e do “investimento financeiro” nos fazendeiros e na cidade, que se revela nesse final, sem grandes surpresas para o leitor, como mecanismo jurídico-financeiro cuja finalidade consistia na apropriação das

propriedades e do poder político-econômico pelos exportadores, ou melhor, pelo capital estrangeiro.

Se pensarmos dessa maneira, o caráter farsesco impresso em quase todo o romance corrobora a predominância do drama, em seu aspecto cômico, na narrativa.

O tópico um que abre o capítulo “A baixa” narra a saída do “Terno do Ipicilone [...] na noite de 1º de janeiro daquele que devia ser o quarto ano da alta e foi apenas o primeiro da baixa” (SJI, p. 227). O narrador nos faz saber ainda que “iam homens e mulheres bêbados, na frente Karbanks sustentava um improvisado estandarte do Terno, uma calcinha de mulher” (SJI, p. 227).

Esse episódio da saída do Terno partindo dos bordéis da cidade, em que estavam juntos coronéis, exportadores, pequenos proprietários, empregados e rameiras, marca o fim definitivo da bem-aventurança dos fazendeiros dominantes até então. Do riso largo às lágrimas suplicantes a pedir um prazo, da luxúria extravagante ao rosto carrancudo e desesperançoso.

2.2 “Geração fracassada” ou ruptura de projetos?

Em termos gerais, pode-se dizer que *São Jorge dos Ilhéus* é um romance que se desdobra em tendências. À primeira vista, parece prevalecer na narrativa uma vertente economicista, entretanto, em olhar mais acurado, o âmago da história narrada aparenta nutrir-se mais das contradições reveladas nas dimensões políticas e culturais, conforme temos procurado demonstrar até então. Ademais, um tema que atravessa o ciclo dos romances do cacau amadiano é o problema envolvendo os herdeiros dos coronéis. Assim nos diz o narrador de *São Jorge*:

Os filhos dos coronéis, a primeira geração de ilheenses, aquela que os pais destinavam a grandes destinos, andava, formada em advocacia, em medicina, ou em engenharia, inútil pelos cafés e pelos cabarés, advogados sem clientes, médicos nos quais ninguém acreditava. [...] o trabalho não os tentava, tinham dinheiro, fazendas de léguas e léguas que os pais haviam construído. Malandreavam pela cidade, nas casas de prostitutas, namoravam as moças mais ricas, juntando pelo casamento duas fortunas. (SJI, p. 51).

O trecho acima apresenta uma síntese de quem são os filhos dos grandes fazendeiros de cacau. E vale a pena observar que eles formam “a primeira geração de ilheenses” e são destinados aos estudos (bacharéis). Entretanto, em razão da fortuna dos pais, pouca ou

nenhuma importância dão à formação acadêmico-intelectual, dedicando-se, na verdade, à vadiagem, à inutilidade — no sentido da falta de ação/reação em assumir e levar adiante os projetos e as ambições paternas.

De qualquer maneira, apenas para pontuar, a culpa da inutilidade dos herdeiros não pode ser vista somente pelo ângulo do juízo de valor. Tanto os propósitos dos patriarcas, quanto uma conjuntura político-econômica “nova”, cujas luzes e cujos hábitos noturnos encantaram os primogênitos ilheenses, corroboram o fracasso de tal geração. Inclusive, o personagem Rui Dantas, filho do coronel Maneca Dantas, afirma categoricamente: “— Somos uma geração fracassada...” (SJI, p. 51).

De tudo, o certo é que, nos tempos de pós-luta pela conquista da terra e pós-Revolução de 30, os herdeiros dos potentados parecem ter ficado à margem da história: da de seus pais e daquela que se iniciava sob o manto do desenvolvimento capitalista monopolista.

O *alheamento* dos filhos dos fazendeiros resultou em lacuna histórico-política, logo preenchida pelos herdeiros dos comerciantes, cheios de ideias liberais e ambições. Daí o fim triste e nostálgico da oligarquia local e nacional, substituída pelos comerciantes e financistas, de dentro e de fora do país.

Conforme Antonio Pereira Sousa, o desejo dos coronéis de fazer seus legatários médicos, engenheiros, advogados “era a tentativa de torná-los um dia deputados, governadores, chefes políticos e, por isso mesmo, foram criados distante das roças, longe dos embates que moldaram a existência de seus pais, nesse exercício de experiência que os fizeram ricos e poderosos” (SOUSA, 2001, p. 154). Isso demonstra que o fracasso assumido pela geração sucessora dos conquistadores da terra se dera pelas perspectivas e pelos “investimentos” desmedidos por parte dos patriarcas, pela ingenuidade (interiorana) e ociosidade (urbana) que caracterizaram os jovens bacharéis nesse romance amadiano de 1944 e, também, pelas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais em transição, ocorridas entre os fins do século XIX e a primeira metade do XX, no Brasil.

2.2.1 Herdeiros: entre o útil e o inútil

Ao leitor de *São Jorge dos Ilhéus* é visível o duplo caminho que medeia a frustração e o ressentimento entre pais e filhos.

Em determinado momento, no romance, o narrador nos faz saber que:

por vezes Horácio conversava com Maneca Dantas e se lastimavam os dois

da malandrice e da incapacidade dos filhos, que se formavam e depois ficavam nas ruas de Ilhéus trocando pernas e gastando dinheiro com as prostitutas. Para os filhos eles haviam trabalhado, entrado pela mata a dentro, matado gente, plantado cacau. Para que os filhos fôssem grandes homens um dia e não vagabundos que eram, incapazes, inúteis. (SJI, p. 69).

Eis aí, mais uma vez, a impressão dos coronéis em relação aos seus filhos. Por si e por eles fizeram muitas coisas, entre as quais trabalhar incansavelmente e usar das armas e do “caxixe” na ampliação da fortuna. Entretanto, a “malandrice” e “incapacidade” reveladas pelos primogênitos só poderiam causar lástima. De toda sorte, a problemática apresentada pela voz narrativa parece situar-se no campo da perspectiva — este entendido em seu sentido mais imediato, de expectativa em torno de algo ou alguém, mas também em acepção “de uma grande tendência social, que se realiza por caminhos intrincados, talvez de um modo muito diferente do que aquele que imaginamos” (LUKÁCS, 2010, p. 287), conforme assevera G. Lukács.

No caso, o narrador, ao narrar o sentimento de frustração dos patriarcas, para além de demonstrar o fracasso parcial, por assim dizer, acerca dos seus herdeiros, apresenta ali essa “tendência social”, portanto histórica, à qual se refere Lukács. Tal situação nos leva ao outro lado do caminho, pois assim se pronuncia um dos personagens (Gumercindo Bessa) sobre os fazendeiros: “uma geração incapaz de compreender os grandes ideais da gente moça” (SJI, p. 159). Nesse contraponto, mais do que disputa opinativa de incapacidade, observa-se uma tendência em que as gerações não se compreendem: uma ainda vive num passado heroico, o qual ambiciona manter vivo; a outra habita no presente, mas sem pretensões de levar a cabo os desejos de seus pais. Disto resulta o protagonismo de outros sujeitos, como são, pelo lado econômico, a figura de Carlos Zude — entre outros personagens liberais — e, pelo ângulo político, a representação de Joaquim ou Gumercindo Bessa. Assim, o problema do “útil” ou do “inútil”, neste caso, tem a ver com o problema da perspectiva (nos termos lukacsianos), em que as vozes narrativa/autoral, embora visem problematizar uma tendência particular, que se revela na aparente incapacidade dos jovens herdeiros, alcançam uma universalidade, na medida em que expandem tais tendências a fatores políticos, econômicos, sociais e culturais em vias de transição de um modo atrasado para uma forma moderna.

De qualquer maneira, a frase constantemente repetida por Rui Dantas de ser sua geração fracassada, sendo ele mesmo uma das expressões desse fracasso, assenta-se numa dupla tendência: dos sujeitos úteis e dos inúteis. Mesmo fazendo parte da mesma geração, personagens como os empregados no comércio e nas casas exportadoras, à frente nas lutas

políticas locais, não estão em situação nem ao menos parecida com a dos filhos dos coronéis. Isto porque os jovens empregados, bem como o próprio exportador Carlos Zude, todos eles são ativos, nos negócios, em suas ocupações ou, ainda, na militância política. Já os viçosos rebentos dos fazendeiros vivem na boemia, na “malandrice”, conforme lastimaram Horácio e Maneca acima.

Ademais, tem razão Luís Bueno (2015) ao encontrar em Mário de Andrade e desenvolver a tese do fracassado como figura-síntese do romance de 30. Isso porque a representação do fracassado trata, no entender de Bueno, “de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja [...]” (BUENO, 2015, p. 76-77). Daí a figuração dos jovens herdeiros do cacau, no ciclo de romances amadianos *in foco*, como expressões do fracasso. Essa figuração, com as devidas ressalvas, acompanhou o escritor baiano do início ao fim de sua carreira literária, não por falta de criatividade, mas por corresponder a uma tendência do processo de modernização (político-econômico e simbólico) brasileiro, principiado no século XX, caminhando até os nossos dias.

2.2.2 A política e a poesia na construção do hoje e do amanhã

Conforme explicitado, há, em *São Jorge dos Ilhéus*, um predomínio do aspecto político, traduzido tanto em percepção ideológica, quanto em movimentos partidários organizados. Obviamente, uma e outra manifestação não se anulam. Entretanto, elas são intensificadas nesse romance de 1944, de modo a evidenciar um nível de polarização mais ou menos pulverizada em *Cacau* e em *Terras do Sem Fim*. O narrador de *São Jorge*, num determinado momento, nos informa que:

Além do Partido Comunista (que nunca era contado entre os partidos existentes, já que era rigorosamente ilegal) existiam o partido do governo e o da oposição, iguais os dois, com a única diferença que um estava no governo e o outro desejava o governo, e a Ação Integralista, que era o partido fascista, sustentado, segundo diziam, pelas casas exportadoras. A Ação Integralista tinha em Ilhéus um dos núcleos mais fortes do país. (SJI, p. 50).

Pois bem, o trecho acima é compositivo do último tópico do título “A Rainha do Sul”, no qual é predominante a voz do narrador, e isto importa porque a quase totalidade do tópico é de uma escrita monográfica. São cinco páginas compostas majoritariamente de informações, o que passa a impressão de se tratar de um texto jornalístico. Aparentemente, o

intuito da voz narrativa é informar, é convencer o leitor do quão rica e progressista é a cidade de Ilhéus. Além disso, o narrador deseja mostrar que tal riqueza e progresso estão assentados nos ombros de uma leva de miseráveis e, também, no fracasso de uma geração, que se sente incapaz de dar uma resposta à altura do desenvolvimento contraditório experienciado pela cidade sul-baiana. À parte estas considerações, não é de se estranhar a citação arriba, pois ela, além de ser informativa, contém um parêntesis que é, ao mesmo tempo, explicativo e enfático quanto a uma posição política do narrador e, por extensão, do escritor Jorge Amado.

De mais a mais, a voz narrativa distingue acima as tendências partidárias em disputa. Apesar de se falar dos partidos governistas e de oposição, que, para o narrador, não se diferenciam em substância, a ênfase recai sobre o Partido Comunista e a Ação Integralista, que, em campos opostos e sob bandeiras distintas, antagonizam a luta político-cultural e econômica local com repercussões nacionais. Neste aspecto, o narrador procura contemporaneizar sua história representando um momento de grandes convulsões sociais e polarização político-ideológica ocorridas entre as décadas de 1920 e 1930. Assim, para justificar e destacar sua percepção dos fatos presentes, a voz narrativa confronta a era dos coronéis com o momento contemporâneo a ele, ora como algo saudosista, ora como uma afirmação da necessidade da luta organizada num tempo em que se apresentam, de um lado, a liberdade e a plenitude humanas (Partido Comunista) e, do outro lado, a exploração da força de trabalho e a morte (Ação Integralista). Não à toa o personagem Joaquim, filho de pequenos proprietários, protagonizará o militante ativo, às vezes até de modo caricato pelo seu discurso meio forçado e proselitista em defesa do partido. Enquanto, do outro lado, figuras como Gumercindo Bessa, Silveirinha e Schwartz — diretor da associação dos empregados no comércio, herdeiro único de Horácio da Silveira e exportador de origem alemã, respectivamente — militam e fortificam a cédula integralista para a disputa da eleição municipal. Desse modo, veem-se as forças antagônicas se moverem e ganharem terreno.

No episódio da baixa no valor do cacau e de conseqüente endividamento e quebra dos fazendeiros, acompanhamos, na narrativa, o ponto alto das ações militantes: Joaquim organiza a massa trabalhadora faminta dispensada das fazendas e a coloca em marcha rumo à cidade, para cobrar do prefeito alimento e lugar para o grupo; já os integralistas, levantado vultosa soma de dinheiro, iniciam a campanha política e conseguem vencer a eleição apoiando Carlos Zude como prefeito de Ilhéus. Assim sendo, o narrador demarca as posições político-ideológicas dos grupamentos e as classes sociais às quais estão ligados, ao passo que revela a

derrocada dos coronéis e de seu sistema político, em que predominava o binômio “governista”/“oposicionista”.

No referido tópico, do título “A Rainha do Sul”, do romance *São Jorge dos Ilhéus*, lemos que “a revolução de 30 rebentara os velhos quadros políticos e a luta que se desenvolvia no país entre as esquerdas e as direitas punha os coronéis tontos” (SJI, p. 51). E continua a voz narrativa:

Êles estavam acostumados àquela rotina de partidos de govêrno e de oposição, os coronéis os sustentando, os jovens fazendo carreira. Agora viam que êsses partidos estavam valendo pouco, as grandes massas estavam ou com as esquerdas ou com as direitas. Diante dessas transformações, os coronéis não sabiam o que pensar e se metiam nas fazendas, dia e noite no trabalho, homens que envelheciam gritando ordens para os trabalhadores. Sentiam um terror pânico quando um operário politizado lhes dizia um desafôro nas ruas de Ilhéus. Para êles era como se o fim do mundo se aproximasse. (SJI, p. 51).

De fato, foi o “fim do mundo”, o desfecho de uma era de mandonismo coronelista e o princípio de um mandonismo modificado, sob o comando político-jurídico dos comerciantes e financistas, de jovens liberais com ocupações e hábitos urbanos. A complexificação do capitalismo em expansão, inclusive em suas fases monopolista/imperialista, faz surgir novas demandas e contradições e, conseqüentemente, novos atores sociais organizados em agrupamentos, seja para lutar contra as práticas e os valores ético-morais da sociedade burguesa-capitalista, seja para defendê-los.

O filósofo G. Lukács, ao tratar do “humanismo democrático” em seu *O romance histórico*, assevera que “[...] no romance histórico de hoje [...] predomina um tom muito diferente no tratamento da perspectiva da evolução da humanidade” (LUKÁCS, 2011, p. 320). O teórico chama a atenção ainda para a importância do socialismo da União Soviética como influência artística e ideológica no gênero em questão. Conforme o filósofo:

O protesto humanista contra a barbárie da era imperialista é mais claro, aberto e combativo na medida em que ela encontra de maneira clara e aberta seu mais brutal apogeu no fascismo. Com o avanço do fascismo, e na luta contra ele, o humanismo da oposição democrática torna-se cada vez mais amplo e profundo politicamente, cada vez mais social; seus representantes significativos erguem-se a posições cada vez mais elevadas na crítica de seu tempo. (LUKÁCS, 2011, p. 320).

Mesmo que o enfoque analítico de Lukács *in foco* seja em torno da literatura alemã, as considerações acima cabem ao romance amadiano de 1944. A ênfase política conferida à

narrativa, bem como o ativismo e as reflexões do personagem Joaquim, o apoio e a contribuição do poeta Sérgio Moura e também as referências ao pensamento marxista-leninista e à revolução russa corroboram um posicionamento crítico do narrador/autor contra a barbárie fascista, que no Brasil é representada pela Ação Integralista.

Obviamente, na obra amadiana, ambos os movimentos sofrem perdas e conquistas: o Partido Comunista, como já dito, sob a liderança de Joaquim, organiza a massa, que, mesmo sendo confrontada na entrada da cidade, consegue alimento e local provisório para os trabalhadores dispensados das roças; por seu turno, os integralistas não têm partido político, mas, ainda que escoraçados de bairros pobres (Ilha das Cobras), apoiam a candidatura a prefeito do exportador Zude, que vence o pleito. Esta vitória simbólica parcial da direita liberal apoiada pelo fascismo se materializa no romance e na realidade concreta dos anos 30 e 40 do século passado, conforme atestam os estudos dos historiadores Boris Fausto (1997) e Edgard de Decca (1988). Este último, inclusive, aborda a revolução de 1930 sob a perspectiva dos vencidos, não no sentido de dar-lhes voz, mas de trazer à tona as ações e reflexões empreendidas pela classe trabalhadora (rural e urbana) e por suas organizações naquele momento histórico. Enfim, isso tudo faz com que a obra possibilite ao leitor experienciar as tensões presentes nos mais distintos campos: sociais, políticos, econômicos e culturais, dentro e fora do Brasil.

Ao folhear o romance *São Jorge dos Ilhéus*, testemunhamos a superação do sistema político-econômico do coronelismo, ao passo que acompanhamos o auge da polarização político-ideológica entre “esquerdas” e “direitas”, entre comunistas e fascistas. Convivendo com os personagens de um e de outro lado, tiramos lições e assistimos aos seus destinos: melancólico para uns e de comemorações para outros. Entretanto, a poesia como liberdade, como vida pulsante está no enredo e no desfecho. A poesia como oposição à barbárie, a poesia como perspectiva de um mundo outro, em que sejam possíveis a vida, o homem e os afetos plenos e autênticos.

Em suma, subsidiados pelas reflexões traçadas até aqui, avançaremos na análise de mais uma obra do ciclo dos romances do cacau amadiano: *Gabriela, cravo e canela*.

CAPÍTULO IV

CORONÉIS DE ILHÉUS: ENTRE A GLÓRIA PRETÉRITA E O PROGRESSO PRESENTE

Por que então, assim de repente, a cidade parecia fugir de suas mãos? Por que começava todos a fazer o que queriam, por conta própria, sem o ouvir, sem esperar que ele desse ordens? Que estava acontecendo em Ilhéus que ele já não compreendia e já não comandava?

Jorge Amado

1. *Gabriela, cravo e canela*: síntese do ciclo, em sentido alargado

O elo que liga a corrente dos romances de Jorge Amado que têm o cacau ou, antes, a cultura cacaueteira como tema é o problema do progresso, isto é, do controverso processo de modernização do Brasil.

Gabriela, cravo e canela, o décimo primeiro romance de Amado, publicado em meado de 1958, narra, em terceira pessoa, a história da retirante Gabriela. Talvez fosse melhor dizer que o romance, como num grande painel em que figuram espaços e personalidades diversas, conta a história do desenvolvimento da cidade de Ilhéus e do seu povo, numa alternância progressiva de episódios cotidianos, representando banalidades, assassinatos, costumes, amores e intrigas políticas.

Na aparente forma de “crônica”, como ostenta o subtítulo do romance (*Gabriela, cravo e canela – crônica de uma cidade do interior*), o livro demonstra ser muito mais do que um relato do cotidiano de pessoas e costumes de uma cidade do interior. Isso porque o narrador expande e intensifica as motivações e os efeitos de ações/reações/interações do dia a dia na vida e nas escolhas individuais e coletivas da cidade. Assim, desde o princípio, a narrativa amadiana em questão já apresenta uma dificuldade, qual seja, a adequação quanto a um gênero narrativo determinado. Quer dizer, *Gabriela*, ao mesmo tempo que possui os traços de uma crônica, devido aos relatos quase minuciosos da vida cotidiana privada e pública de Ilhéus e do povo ilheense, também conserva certo tom lírico em alguns episódios narrados, bem como abre cada um de seus quatro capítulos com uma poesia que vai de “Rondó” a “Cantar de amigo [...]”. No entanto, sobressai desse misto de configurações a forma romance que se aproxima substancialmente das formulações de György Lukács, quando este diz que o romance “se propõe [...] — com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza de mundo figurado — despertar no leitor a impressão de totalidade do processo social de desenvolvimento” (LUKÁCS, 2011, p. 173). Ainda, conforme o pensador:

O objeto principal do romance é a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos na vida social. (LUKÁCS, 2011, p. 174).

Desse modo, ultrapassando os limites da crônica, *Gabriela, cravo e canela* está mais perto do gênero romance, não apenas pelo volume de páginas e pela narração de episódios cotidianos, mas principalmente por representar a vida social dos homens em suas múltiplas interações e contradições, por transfigurar as paixões e os destinos dos personagens ao longo do desenvolvimento histórico-social e político-econômico da cidade de Ilhéus, no sul da Bahia, e por extensão, do Brasil.

Outro aspecto a ser considerado nesse quarto romance amadiano do ciclo do cacau é a importância conferida às figuras femininas: Ofenísia, Glória, Malvina e Gabriela. Todas essas personagens abrem um capítulo da obra, inclusive com um poema cantando os desejos, os desencantos e as opressões a que são submetidas. A primeira pertencia a uma família nobre no tempo da monarquia e se apaixonou pelo imperador, de modo que não aceitava outro que não este com sua barba negra. Glória é a concubina do coronel Coriolano Ribeiro e vive solitária em casarão de frente para a praça da cidade, suspirando pelos andantes e desejando que alguém ousasse transpor as portas do seu sobrado. Já Malvina é a filha rebelde do fazendeiro Melk Tavares, que não aceita o casamento arranjado e sonha sair livre pelo mundo, ganhando o próprio dinheiro e fazendo as próprias escolhas. Por sua vez, Gabriela, que empresta o nome ao livro, é uma retirante que, contratada como cozinheira, ganha a simpatia do público masculino da cidade, inclusive o amor do seu empregador, o comerciante Nacib. Esta última personagem feminina distingue-se pelo seu modo de ser, isto é, particulariza-se em sua relação consigo mesma e com o outro. Os traços que marcam a personalidade de Gabriela vão desde uma ingenuidade pueril até o apreço pela liberdade em seu sentido mais pleno, de desapego às coisas materiais e de convivências sociais e afetivas desinteressadas, destituídas de moralismos.

No contraponto das figurações femininas estão as representações dos homens, quase todos voltados às atividades produtivas, comerciais, políticas e/ou de bebidas, jogos e libertinagens. Assim são, pois, os coronéis que vivem entre suas fazendas e a cidade de Ilhéus, bem como o exportador Mundinho Falcão e os demais personagens que exercem as mais variadas profissões no romance (professor, jornalista, bibliotecário, orador, juiz, advogado e dono de bar).

De mais a mais, na história de Gabriela, acompanhamos o desenvolvimento da cidade grapiúna: o antes e o agora, assim como as promessas de futuro. Na disputa pela construção da barra de Ilhéus, a narrativa vai dando a ver as forças políticas e as mobilizações sociais que impulsionam o progresso urbano, na mesma medida em que revela as contradições históricas

entre os conquistadores de outrora e os homens presentes. Tais contradições são sustentadas pelas necessidades reais impostas pelo tempo, de maneira que a modernização se apresenta não como uma mera vontade dos sujeitos do presente, mas um imperativo do próprio presente. Portanto, a narrativa amadiana de 1958, para além de figurar o momento de transição de uma forma atrasada das relações sociais para um modo mais evoluído, demonstra as causas e o imperativo de tais mudanças.

À vista do que foi dito, o romance *Gabriela, cravo e canela* insere-se no ciclo de narrativas do cacau de Jorge Amado como uma aparente síntese alargada dos temas e problemas discutidos nos três romances anteriores (*Cacau*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*) e no seguinte (*Tocaia Grande – a face obscura*). No que diz respeito aos primeiros, *Gabriela* conserva o tema e o ambiente: o coronel, sua relação com o outro e com a terra; o exportador e o comércio; a política; as substituições no poder de mando local; a ambientação em Ilhéus (cidade e município) e nas adjacências. No que se refere ao romance seguinte, GCC, além de preservar a figuração do coronel com seus herdeiros e jagunços, contempla a zona cacauzeira — assim, indistinta —, uma vez que o ambiente narrativo de *Tocaia Grande* não é a cidade de Ilhéus, mas sim o que seria Irisópolis (uma cidade ficcional situada próximo a Ilhéus).

Como veremos a seguir, o romance publicado por Amado em 1958 parece alcançar certo grau de realização estética quando consegue um equilíbrio figurativo tanto na linguagem utilizada, quanto na representação de personagens, ações e ambientes construídos ficcionalmente. Vale observar que nesse aspecto o romance *in foco* aproxima-se dos seus predecessores, em especial de *Terras do Sem Fim*. Isto porque, em toda a narrativa de *Gabriela*, os personagens e as situações em que estão inseridos são apresentados de modo natural, por si, sem influências de opiniões alheias à narração.

1.1 “Será que ainda a gente sabe mandar, ainda pode mandar?”

Conforme avançamos na leitura do romance em análise, deparamo-nos, a certa altura, com um diálogo entre os coronéis Ramiro Bastos e Altino Brandão. A um comentário de Ramiro, o coronel Altino responde:

Dantes, era fácil mandar. Bastava ter força. Governar era fácil. Hoje, tudo mudou. A gente ganhou o mando, vosmicê já disse, derramando sangue. Ganhou pra garantir a posse das terras, era preciso. Mas a gente já fez o que tinha que fazer. Tudo cresceu. Itabuna tá tão grande como Ilhéus. Pirangi,

Água Preta, Macuco, Guaraci tão virando cidades. Tá tudo entupido de doutor, de agrônomo, de médico, de advogado. Tudo reclamando. Será que ainda a gente sabe mandar, ainda pode mandar? (GCC, p. 187).

A réplica do fazendeiro Altino ao seu interlocutor pauta uma questão importante e cara aos personagens, qual seja, o papel do homem na história.

O narrador, após apresentar o ambiente e criar uma atmosfera favorável, passa a palavra aos coronéis, que discutirão suas ações e reações no tempo e no espaço. Falarão sobre o passado e o presente mediados pela política. Ramiro Bastos resiste em abrir mão da autoridade, vivendo num passado esclerosado. Altino Brandão, com mais visão e bom senso, enxerga as necessidades da terra. O coronel sabe que o tempo presente é outro, diferente dos idos da conquista e com suas peculiaridades.

Em leitura cuidadosa, observa-se, nas réplicas e trélicas dos fazendeiros, um reposicionamento das forças simbólicas e político-representativas, não apenas no sentido direto de mudança histórico-temporal, como é em *São Jorge dos Ilhéus*, mas tais reposicionamentos são construídos gradual e moderadamente.

A princípio, a disputa aparente é entre os Bastos e Mundinho Falcão, mas o essencial da questão são os limites históricos vivenciados pelas diversas esferas sociais da comunidade ilheense e região. E disso, talvez, nem o coronel nem o exportador tenham consciência. Daí, portanto, a figura de Altino Brandão ser necessária nesse jogo, como mediador, pois o personagem encontra-se entre o passado — do qual ele foi também partícipe — e o futuro demandado pelas novas circunstâncias, as quais, embora já sejam visíveis no presente, ele tem consciência de que não se pode controlar. Assim, o fundamental do problema posto não são os coronéis *versus* o exportador, e sim os feitos passados e as necessidades presentes. O progresso da história. O coronel Altino entende isso.

Em se pensando a correlação de forças sociopolíticas narradas em *Gabriela*, fica evidente o dilema a que estão submetidos os coronéis. De um lado, há o imperativo dos compromissos — o coronel Ramiro não cede porque tem compromisso com o governador, e os fazendeiros Amâncio Leal e Melk Tavares estão compromissados com os Bastos por conta de favores prestados. De outro lado, existem os latifundiários, que, mesmo comprometidos com o mandão local, sensíveis às necessidades infraestruturais do município, optam por romper com o apoio automático a Ramiro. Isto, influenciados, até certa medida, pelo posicionamento do coronel Altino Brandão. Ainda nesse sentido, vale a pena mencionar o caso do município vizinho a Ilhéus: Itabuna. Por lá, o movimento é parecido: o coronel Aristóteles Pires, intendente municipal e “devedor” de favores a Ramiro Bastos, rompe o

compromisso com este e se coloca ao lado de Mundinho, quando é alvejado por uma bala e fica à beira da morte.

Com tudo isso, portanto, fica evidente que mais do que um embate enviesado entre coronéis (no plural) e exportador (no singular), a disputa dá-se entre as figuras que permanecem presas às realizações pretéritas e os personagens que veem e compreendem as necessidades presentes.

Em determinado momento no romance, Mundinho Falcão pronunciará sem modéstia: “eu sou o futuro”. E de fato tende a ser, no entanto menos por ser exportador e mais por perceber os imperativos temporais e dar respostas positivas a eles, como são os casos da barra, do porto de Ilhéus e dos investimentos feitos no comércio.

1.1.1 O dilema dos coronéis: o compromisso ou o futuro?

Em um dos episódios de *Gabriela*, acompanhamos um acalorado debate acerca do progresso de Ilhéus. Em determinado momento, um dos coronéis presentes, Amâncio Leal, interage com o personagem Doutor:

— Ouça, Doutor: fala-se muito de progresso, de civilização, da necessidade de mudar tudo em Ilhéus. Não ouço outra conversa o dia inteiro. Mas, me diga uma coisa: quem é que fez esse progresso? Não fomos nós, os fazendeiros de cacau? Temos nossos compromissos, tomados numa hora difícil, não somos homens de duas palavras. Enquanto eu for vivo, meus votos são de meu compadre Ramiro Bastos e pra quem ele indicar. Nem quero saber o nome. (GCC, p. 45).

O coronel Amâncio, conforme o narrador, “era um homem calmo, não gostava de discussões”, mas era “chefe de jagunços, [...] um dos homens que mais sangue fizera correr em Ilhéus nas lutas pelas matas de Sequeiro Grande” (GCC, p. 25). Como evidente, ao mesmo tempo que tem ciência dos feitos do seu grupo na história local — construtores de civilização —, ele evidencia o caráter ou a personalidade, em parte comum, dos fazendeiros de então: o compromisso e a honra à obrigação apalavrada.

Certamente, do enfático discurso do personagem pode-se subtrair duas linhas, que não se anulam: a primeira trata da transformação do ambiente e dos homens pela própria ação/intervenção humana, e a segunda se refere à importância do elemento político na ampliação do poder dos coronéis. Quer dizer, ainda que haja o poder legitimado pela fortuna e, em certos casos, acrescido pela patente de coronel da Guarda Nacional, parece

imprescindível aos fazendeiros o domínio político. Daí que faz diferença estar ou não no controle das estruturas estatais, ou ao menos estar sob a guarda de quem esteja no domínio da situação. Por isso, o coronelismo como sistema predominantemente político “é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público [...] e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras” (LEAL, 2012, p. 23).

No que se refere às transformações operadas nos espaços físicos (a urbanização) e socioculturais da zona cacauera, decorrentes das ações/interações humanas, pode-se dizer que estas não apenas são decisivas ao reconhecimento do progresso local, mas também se relacionam com as necessidades estruturais de elevação da cidade a lugar desenvolvido, bem como com o anseio de independência em relação à capital. Por isso, o embate em torno do aprofundamento ou não da barra e, posteriormente, da construção do porto de Ilhéus constituirá o centro da intriga entre o velho Ramiro Bastos e o jovem Mundinho Falcão, além dos partidários de um e de outro.

Logo no início do romance, o narrador nos faz saber que:

Havia um ar de prosperidade em toda parte, um vertiginoso crescimento. Abriam-se ruas para os lados do mar e dos morros, nasciam jardins e praças, construíam-se casas, sobrados, palacetes. Os aluguéis subiam, no centro comercial atingiam preços absurdos. Bancos do sul abriam agências, o Banco do Brasil edificara prédio novo, de quatro andares, uma beleza! A cidade ia perdendo, a cada dia, aquele ar de acampamento guerreiro que a caracterizara no tempo da conquista da terra: fazendeiros montados a cavalo, de revólver à cinta, amedrontadores jagunços de repetição em punho atravessando ruas sem calçamento, ora de lama permanente, ora de permanente poeira, tiros enchendo de susto as noites intranquilas, mascates exibindo suas malas nas calçadas. Tudo isso acabava, a cidade esplendia em vitrines coloridas e variadas, multiplicavam-se as lojas e os armazéns, os mascates só apareciam nas feiras, andavam pelo interior. (GCC, p. 20).

Toda a primeira parte de *Gabriela, cravo e canela* é a narração de uma Ilhéus em vias de transição. Ao mesmo tempo que o narrador destaca o “ar de prosperidade”, o “vertiginoso crescimento” da região, que aos poucos vai perdendo o “ar de acampamento guerreiro”, assim, nesse vacilante de indeterminações, ele apresenta as transformações espaciais e sintetiza o processo pelo qual o passado vai cedendo ao presente. Inclusive, vale observar que, de modo sutil, a voz narrativa evidencia que o curso da modernização passa necessariamente pelo desenvolvimento do comércio: os aluguéis subindo, os bancos, as “vitrines coloridas e variadas”, as “lojas e os armazéns”.

Obviamente, os coronéis vivem e apreciam as mudanças de ares testemunhadas por toda Ilhéus e pelas adjacências e até contribuem para que assim sejam, dado que se orgulham da cidade, de verem-na prestigiada na literatura ou pelos que a visitam. No entanto, para uma parcela dos conquistadores da terra, é difícil aceitar que algumas renovações se realizem, não pela convicção de que a cidade não mereça, mas pelo protagonismo de novos sujeitos que se apresentam e empenham-se na concretização de tais melhorias.

Dessa maneira, é complicada a situação dos latifundiários, pois encontram-se numa encruzilhada: numa direção, apegados ao poder de mando e ligados a compromissos políticos, econômicos ou afetivos, veem-se rompendo relações antigas e mesmo amargando derrotas; noutra direção, testemunham a ruína do sistema que lhes conferia importância e prestígio. Como apontamos acima, o personagem do coronel Ramiro Bastos, assim como os seus partidários, situa-se nessa encruzilhada quando, de modo intransigente, coloca-se numa posição de combate mortal na disputa pelo poder de mando político da região. Os fazendeiros Amâncio Leal e Melk Tavares, aliados de Ramiro, compreendem que a luta é improdutiva, a não ser que lancem mão de recursos não necessariamente ilegais, mas imorais aos olhos do patriarca da família Bastos, como pedir que o governador não reconheça a vitória do seu opositor — recurso característico e muito usado no período da Velha República, como aponta Maria Isaura Pereira de Queiroz em seu estudo *O mandonismo local na vida política brasileira* (1976).

Retomando, conforme nos faz saber o narrador de *Gabriela, cravo e canela*:

Fazendeiros, em número cada vez maior, aderiam a Mundinho. Cumpria-se a previsão do coronel Altino: Ramiro Bastos começava a ficar sozinho. Seus filhos e seus amigos davam-se conta da situação. Concentravam agora suas esperanças na solidariedade do governo, no não reconhecimento da vitória da oposição se esta acontecesse. Disso falavam, em casa do coronel Ramiro, seus dois filhos [...] e seus dois mais devotados amigos: Amâncio e Melk. [...].

O velho coronel ouvia, o queixo apoiado no castão de ouro da bengala. Seus olhos, de onde a luz desaparecia, apertavam-se. Vitória assim não era vitória, era pior que derrota. Ele nunca precisa disso. (GCC, p. 231).

Como fica evidente, na bifurcação histórico-política na qual o velho Ramiro se encontra, nenhuma das opções lhe é favorável: para um lado, a derrota iminente; para o outro lado, a humilhação suprema de uma vitória sem ser. Assim, resta ao irredutível mandão a luta. Uma luta bastante diferente daquela do tempo da conquista da terra. Porém, para ele, esse

combate valia sua honra, sua dignidade de patriarca e mandão, a quem todos se curvavam e obedeciam.

Caminhando no mesmo sentido que o velho Bastos, está o coronel Altino Brandão, apresentado pelo narrador como “o maior fazendeiro da zona depois do coronel Misael. Com ele votava todo o distrito, era carta importante na vida política” (GCC, p. 155). Contudo, diferentemente do coronel Ramiro, Altino, tendo ciência de sua posição social e econômica de grande senhor de terras e gente, observou e ponderou a realidade. Ao se encontrar ele também na encruzilhada, optou por seguir em frente.

Neste ponto, vale observar certas nuances figurativas, mas também histórico-sociológicas, que diferem, por exemplo, o embate entre o clã Badaró e Horácio da Silveira (*Terras do Sem Fim*), que é um combate entre coronéis, bem como a batalha inglória dos exportadores contra os fazendeiros, em *São Jorge dos Ilhéus*. No primeiro caso, a força progressista encampada por Horácio, vencedor da contenda, é intuitiva e quase inconsciente. Já em *Gabriela*, o coronel Altino tem plena consciência da realidade, assim como do seu papel de escolher um partido, o lado do futuro. No que se refere à segunda situação, mais uma vez, os coronéis têm plena consciência do que está em jogo. Tanto os que escolhem estar ao lado dos Bastos quanto os que optam por estar junto com Mundinho Falcão tomam suas decisões respaldadas nas necessidades materiais demandadas pela realidade local, e não por ingenuidade pueril e egoísta.

Ao recuperar os personagens de primeiro plano das duas narrativas do ciclo do cacau anteriores a *Gabriela*, pretende-se não compará-los de forma direta e mecânica, mas ressaltar as peculiaridades de um e de outro no instante da transição de poderes, sejam econômicos ou políticos. No romance *in foco*, a figura do coronel Altino Brandão, talvez melhor do que qualquer outro dos personagens representativos do grupo dos coronéis, compreende os limites históricos do sistema político-econômico, cultural e jurídico criado por eles e defende (por oportunismo ou pelo entendimento de que a história precisa seguir) o protagonismo de novos sujeitos, com ideias, valores e ações “novas” e ousadas. Todavia, ele o faz não sem antes investir numa infrutífera ideia de unificação das forças combatentes, via casamento arranjado.

Já caminhando para o desfecho do romance, o narrador, entre banalidades e coisas sérias, dirige a ação dos coronéis para adiante, sejam motivados pela morte de Ramiro Bastos, sejam sob influência dos argumentos dos filhos — estudantes no Rio de Janeiro — sobre o futuro. Assim, em determinado momento, nós nos deparamos com o inesperado encontro do

coronel Amâncio Leal, real herdeiro político do velho Ramiro, com o exportador Mundinho Falcão, no escritório deste.

O coronel apertara a mão do adversário, sentara na confortável poltrona, recusara o licor, a cachaça, o charuto:

— Seu Mundinho, todo esse tempo combati o senhor. Fui eu quem mandou tocar fogo nos jornais [...]. — Fui eu também quem mandou atirar em Aristóteles.

Acendeu um cigarro e continuou:

— Estava preparado para virar Ilhéus pelo avesso. Pela segunda vez. [...]. — Os jagunços já estavam de atalaia, prontos para descer. Os meus e os de outros amigos. Para acabar com a eleição. [...].

Mundinho ouvia muito sério. [...].

[...]

— Agora tudo acabou. Fiquei contra o senhor porque para mim o compadre era mais que um irmão, era como se fosse meu pai. Nunca me importei em saber quem tinha razão. Pra quê? O senhor estava contra o compadre, eu estava contra o senhor. E, se ele fosse vivo, eu estava com ele contra o diabo em pessoa. — Uma pausa. — Nas férias meu filho mais velho teve aqui...

[...]

[...]. Ele discutia comigo: que o senhor estava com a razão. Não era por isso que eu ia mudar. [...].

[...].

— Depois o compadre morreu. Fui para a roça, comecei a pensar. Quem vai ficar no lugar do compadre? Alfredo? [...]. Tonico? [...]. Fiquei matutando e só vi, em Ilhéus, um homem para substituir o compadre. E esse homem é o senhor. Vim aqui lhe dizer. Para mim acabou, já não combato o senhor. (GCC, p. 299-300).

O diálogo do coronel Amâncio com Mundinho mais parece um monólogo, pois a participação do exportador na conversa limita-se à observação atenta e a uma expressão de pasmo perante as confissões, reflexões e a decisão final do coronel, que, como descrito acima, passa-lhe o bastão de poder de mando político da região, agora sem resistência.

O filósofo György Lukács, no seu *O romance histórico*, ao tratar da literatura do escritor escocês Walter Scott, dirá que, “sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível” (LUKÁCS, 2011, p. 73). Ainda para o filósofo:

Na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...], mas na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos. (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo do autor).

De fato, a apresentação do passado como força que procura resistir às novidades do presente é algo fundamental em uma narrativa histórica, como é o caso de *Gabriela*. Este romance amadiano, que aspira ser uma “crônica de uma cidade do interior” — e o é, em certa medida —, tem seu significado ampliado quando Jorge Amado vivifica, em sua narrativa histórica, a figura dos coronéis como homens que, embora tenham construído o presente e o habitem, às vezes não conseguem entendê-lo. Não compreendem as razões de as pessoas começarem a fazer as coisas por si. Em certo momento em *Gabriela, cravo e canela*, deparamo-nos com um monólogo introspectivo do coronel Ramiro Bastos em que ele passa a se questionar sobre isso: “Por que então, assim de repente, a cidade parecia fugir de suas mãos? Por que começavam todos a fazer o que queriam, por conta própria, sem o ouvir, sem esperar que ele desse ordens? Que estava acontecendo em Ilhéus que ele já não compreendia e já não comandava?” (GCC, p. 63-64). Enfim, é por meio dessa incompreensão dos fatos presentes que os sujeitos do passado ressignificam a narrativa, pois os questionamentos transformam-se em violentas reações ao “novo”, cuja inevitabilidade é percebida por parte dos coronéis.

Ainda que a narrativa não indique uma transformação radical das bases da sociedade ilheense após a morte do velho Ramiro e ascensão de Mundinho, ela sugere uma transição sociopolítica, passando, no plano macro, pela modernização infraestrutural urbana, portanto, pela contemporaneização das formas socioarquitetônicas, bem como dos instrumentos político-econômicos, até o plano micro, com as transformações operadas no campo cultural — nas relações conjugal-afetivas, na culinária, na literatura, nas festividades e manifestações populares.

De mais a mais, o dilema temporal e moral que acomete a classe dos coronéis em *Gabriela* tem consequências reais nas relações interpessoais, como são os casos do assassinato da infiel Sinhazinha pelo seu esposo, o coronel Jesuíno, ou mesmo da postura do coronel Coriolano com Glória, antes e depois de saber da relação de sua amásia com o professor Josué. É sobre isso que trataremos a seguir.

1.1.2 O coronel e o outro: a mulher

No episódio em que o coronel Ramiro Bastos esquenta sol, o narrador apresenta aquilo que seriam pensamentos ou opiniões do coronel em relação aos recentes empreendimentos e aos novos hábitos. Quanto a estes últimos, o velho Ramiro os tem como corrupção das moças

e das mulheres. Assim, para o mandão, conforme nos informa a voz narrativa, “Mulher é para viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha” (GCC, p. 60). Tal percepção importa na medida em que quem a cultiva e a pronuncia é o chefe político local, um dos maiores fazendeiros da zona cacauera. Certamente as figuras femininas que despontam na narração formam contraponto a esse modo de pensar, a começar pelas próprias netas do velho coronel, que o têm como retrógrado.

Mais adiante, em acalorado debate entre amigos no bar do árabe Nacib, acerca do assassinato dos amantes Sinhazinha Mendonça e o dentista Osmundo, deparamo-nos com uma fala que endossa uma visão lugar-comum em relação à figura feminina. Em dado momento, um dos personagens (o advogado dr. Maurício Caires) diz: “— Mulher casada é para viver no lar, criar os filhos, cuidar do esposo e da família” (GCC, p. 93). Ainda, em alguns parágrafos anteriores ao citado, o mesmo personagem afirma que “Mulher honrada é fortaleza inexpugnável” (GCC, p. 92).

Assim, à primeira vista, há um primeiro perfil de mulher ideal traçado por certa camada de personalidades masculinas das terras do cacau. Porém, existem as mulheres reais que ousam frustrar tais figuras, como é o caso de Sinhazinha Guedes Mendonça ou Malvina Tavares. Esta vai na contramão da opinião do velho Ramiro de que “moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha” (GCC, p. 60), e aquela, apesar de restringir seu tempo à casa e à igreja, num golpe da casualidade, traiu o marido e por ele foi brutalmente assassinada.

Aparentemente, a relação dos coronéis com as personagens femininas — ligação compartilhada pelos demais seres do universo masculino que habitam as páginas de *Gabriela, cravo e canela* — classifica-se do seguinte modo: as esposas e filhas, sujeitas a todo tipo de arroubo e autoritarismo do patriarca, além da circunscrição ao ambiente doméstico; as raparigas, que precisam estar sempre à disposição do fazendeiro, sobretudo aquelas de casa montada; e as livres e desejadas, que são personagens como Gabriela antes de casar-se e depois de se separar de Nacib.

Como fica evidente, quanto às primeiras referências femininas, o trato é moral. Já no que tange às segundas e às terceiras figuras do grupo distinguido, as relações são mais flexíveis, justamente porque estão fora do círculo jurídico-institucional. Por isso, o narrador chama a atenção para a distinção “legal” em caso de adultério naquelas terras: “honra de marido enganado só com sangue podia ser lavada” (GCC, p. 87), de maneira que “os coronéis

reservavam a pena de morte para traição de esposa. Rapariga não merecia tanto” (GCC, p. 96).

Dessa forma, tendo em vista a opinião de Ramiro Bastos e as assertivas do advogado, a percepção que se tem sobre as mulheres, num primeiro momento do romance *Gabriela*, ampara-se no princípio de certos valores éticos e morais alicerçados na perspectiva masculina de determinado padrão familiar. No entanto, muitas das opiniões são contestadas, inclusive por sujeitos do mesmo gênero, mas mais moderados e atentos com valores morais e éticos do presente. Somando-se todas as perspectivas, vê-se que a narrativa em si, em toda sua extensividade e complexidade dos episódios narrados, é a contestação racional, histórica e humanamente fundada de tais opiniões — daí a inexplicabilidade da personagem Gabriela. Da mesma maneira, como explicar as personalidades da ousada Malvina, que fugiu do seu destino? Como desvendar a esplendorosa Glória, em sua janela a encantar ou escandalizar os/as observadores/as? Como entender os suspiros e a intransigência da romântica Ofenísia? Como interpretar as ações e reações da simpática Jerusa, neta do coronel Ramiro?

Diferentemente das demais, Malvina e Jerusa são herdeiras (de forma direta ou indireta) dos coronéis: esta é filha de Alfredo, primogênito do velho Ramiro; aquela é descendente do fazendeiro Melk Tavares. De mais a mais, a figura da neta do patriarca dos Bastos destaca-se na narrativa mais pela admiração a Gabriela e pela abertura ao flerte de Mundinho Falcão do que pelo papel de moça recatada e do lar. Seguramente, Jerusa é uma coadjuvante nas “crônica[s] de uma cidade do interior”, e o momento de ela ousar levantar-se e assumir o controle de sua vida, assim como Malvina, ainda não chegou e talvez não chegue. Não por falta de desejo da personagem, mas pelas condições subjetivas e materiais do presente. Com a morte do avô, ela não mais aparece na história. No entanto, o narrador deixa subentendido um possível matrimônio da neta de Ramiro com Mundinho, alçado a herdeiro político dos Bastos. Se assim for, o significado simbólico de Jerusa limita-se, portanto, ao campo da subjetividade e da empatia, mas também se volta ao processo de assimilação do tradicional (família Bastos) com o novo (Mundinho) ou mesmo da união por interesse (econômico ou político).

Quanto a Malvina, a situação é mais complexa, haja vista que se trata de herdeira direta, além de alguém com personalidade firme, espirituosa, de caráter, na opinião de João Fulgêncio (GCC, p. 132).

A certa altura na narrativa, o narrador em sua onisciência nos faz saber que a filha do coronel Melk “odiava aquela terra, a cidade de cochichos, do disse que disse. Odiava aquela

vida e contra ela passara a lutar” (GCC, p. 197). Ainda, a voz narrativa pondera sobre as manifestações da personalidade de Malvina:

De quem herdara Malvina esse amor à vida, essa ânsia de viver, esse horror à obediência, a curvar a cabeça, a falar baixo na presença de Melk? Dele mesmo talvez. Odiara desde cedo a casa, a cidade, as leis, os costumes. A vida humilhada da mãe a tremer ante Melk, a concordar, sem ser consultada para os negócios. (GCC, p. 196).

Conforme o que lemos acima, os aspectos que particularizam a personagem Malvina são, em primeiro lugar, o orgulho advindo da herança genética por parte do pai e, em segundo lugar, a sensibilidade e a capacidade de observação e reação em situações de injustiças ou de promiscuidades. Assim, a figuração de Malvina aproxima-se substancialmente de um dos motes do romance, qual seja, viver a vida em sua plenitude.

De todo modo, o caráter forte e decidido de Malvina, além de um posicionamento frente aos arroubos autoritários do pai contra a mãe e ela mesma, é também um contraponto à tradição machista-patriarcal. Não que a personagem seja uma feminista, mas sua “ânsia de viver” põe-na em posição contrária a toda forma de autoritarismo, subserviência e subvida do casamento arranjado ou qualquer relação social e afetiva que pretendam submissão da mulher. Desse jeito, portanto, a personalidade da jovem herdeira Tavares ganha em altivez e em dignidade humana na medida em que não se dobra, mesmo quando tudo e quase todos estão contra ela. No entanto, sob outra perspectiva, Malvina, ao fugir do internato das freiras, arrumar emprego na cidade de São Paulo e estudar, transmite a ideia de que sua rebeldia e suas ações a conduziram para um outro ambiente com condições mais favoráveis à sua “ânsia”, porém ainda sob o domínio masculino. Obviamente isso não invalida a atitude da personagem na fuga da vida interiorana e na busca por novos horizontes na cidade grande, o que em si é ousado e revolucionário para o seu tempo. Contudo, a valente Malvina tende a estar subordinada às leis de uma sociedade predominantemente machista.

Em suma, a linha que costura as posições altivas e ousadas das figuras femininas de relevo em *Gabriela, cravo e canela* é o “amor à vida”, é a ânsia por liberdade. Sendo assim, a postura de intransigência de Malvina vem em parte dos traços de personalidade do pai, porém, noutra parte, chega de mais longe. Pode-se dizer que tal posicionamento advém de tantas outras mulheres que, antes da filha de Melk Tavares, ousaram desafiar seus tutores ou patriarcas. Em *Gabriela*, Ofenísia é a precursora.

De família tradicional e com título de nobreza, a jovem Ofenísia é o símbolo da rebeldia feminina quando desobedece ao seu irmão, guardião de sua honra e chefe da família, por causa das “barbas negras e sábias do imperador” (GCC, p. 30). Nas palavras do narrador:

Quanto aos amores clandestinos do imperador e de Ofenísia, reduziram-se, ao que parece, a olhares, suspiros, juras murmuradas. O imperial viajante a teria conhecido na Bahia, numa Festa, apaixonara-se por seus olhos de desmaio. [...] Nos balcões rendilhados do sobradão, o monarca suspirara em latim inconfessado e impossível desejo por essa flor dos Ávilas. Ofenísia, numa excitação de mucama, rondava a sala onde as barbas negras e sábias do imperador trocavam ciência com o padre [...]. É certo ter Ofenísia, após a partida do imperial apaixonado, desencadeado uma ofensiva visando a mudarem-se todos para a corte, fracassando ante a obstinada resistência de Luiz Antônio, guardião da honra da donzela e da família. (GCC, p. 30).

A motivação da desobediência e do posterior definhamento físico e fatal que culminam na morte prematura da jovem e virgem Ofenísia difere — por óbvio na forma, mas não em essência — das razões que acometem a posteridade, inclusive as figuras da Sinhazinha Guedes e Malvina Tavares.

Os contornos românticos com os quais é pintada a nobre Ávila, bem como o seu trágico amor pelas “barbas do imperador” não parecem ser o mais importante para o narrador, mesmo porque a história de Ofenísia é recuperada no enredo sempre pelo personagem Doutor (Pelópidas de Assunção D’Ávila, parente da jovem). Isto significa que essa possível influência alencareana de romantização da jovem apaixonada só aparece no romance de forma mediada, de modo a não comprometer o efeito estético realista da obra. A história da donzela Ávila é, aparentemente, o mote narrativo que vem a inspirar outras personagens: a ânsia de liberdade, de viver. Dentro de suas possibilidades de escolha, ainda que Ofenísia tenha optado pelo definhamento e pela morte consequente após a recusa de seu guardião em mudarem-se para a Corte, o mediador de sua biografia (o personagem Doutor) deseja orientar o leitor para o aspecto negativo da influência da apaixonada Ofenísia, sobretudo quando tenta aproximá-la do episódio do assassinato de Sinhazinha Guedes, em que busca um laço de parentesco para explicar o destino da infiel esposa do coronel Jesuíno. O mesmo esforço do mediador fica evidente ao tratar da postura intransigente de Malvina em relação ao pai, bem como no instante de reflexão em que a personagem se encontra no rochedo. Porém, ao contrário de Ofenísia, Malvina escolhe viver. Para esta personagem, a liberdade não estava na morte, mas sim na vida. A liberdade estava em poder andar, em escolher, em ser o que ou quem ela quisesse.

Enfim, à primeira vista, *Gabriela, cravo e canela* seria a narração da história de amor da retirante Gabriela com o comerciante Nacib. No entanto, a cada página folheada, fica patente que a narrativa vai muito além, trazendo para o seu âmago os problemas mais imediatos, mas também as ações que estão a conduzir a cidade de Ilhéus ao desenvolvimento econômico, político, cultural e social. Isso posto, fica evidente que a história da personagem Gabriela se confunde não apenas com a história da cidade grapiúna, mas com a biografia das mais distintas figuras femininas, a começar por Ofenísia — que sofre privações pelas imposições do seu guardião —, passando pelas histórias de Sinhazinha Guedes, de Malvina e de Glória — cada uma à sua maneira, correndo todos os riscos, buscam viver —, até chegar à protagonista do romance, que se apresenta como uma síntese das ligações socioafetivas com o outro, quase sempre homem e dominador.

Ainda sobre as personagens femininas em *Gabriela*, há uma cujo vínculo com o coronel é mais direto, que parece fazer a mediação entre o universo moral e as relações socioculturais da cidade ilheense. Assim, em determinado momento do romance, lemos um emblemático comentário do personagem João Fulgência a respeito de Glória:

— Glória, seu doutor, é uma necessidade social, devia ser considerada de utilidade pública pela intendência como o Grêmio Rui Barbosa, a Euterpe 13 de Maio, a Santa Casa de Misericórdia. Glória exerce importante função na sociedade. Com a simples ação de sua presença na janela, com o passar de quando em quando pela rua, ela eleva a um nível superior um dos aspectos mais sérios da vida da cidade: sua vida sexual. Educa os jovens no gosto à beleza e dá dignidade aos sonhos dos maridos de mulheres feias, infelizmente grande maioria em nossa cidade, às suas obrigações matrimoniais que, de outra maneira, seriam insuportável sacrifício. (GCC, p. 124).

Mesmo considerando a “boa intenção” do locutor, no sentido de elevar a importância simbólica da musa contemplada, ele acaba por colocá-la numa posição objetual, na medida em que a aproxima de instituições de uso público e de objeto sexual. À parte o juízo sexista e machista contido no comentário de João Fulgêncio, Glória é a personagem que transita nas dimensões do sério e do cômico e chama a si tais dimensões, haja vista que é esposa sem ser e, simultaneamente, é amante de muitos, também sem de fato ser. Os seus suspiros e sua exposição diária na janela do sobrado é um modo de se fazer presente, de ser notada. E, ainda que a cena inspire certo romantismo, nem a personagem é romântica, tampouco o são os episódios em que ela aparece.

Glória é amásia do coronel Coriolano Ribeiro, que é, nas palavras do narrador, um “dos primeiros a atirar-se às matas e a plantar cacau. [...] Homem de influência, [...], dominava ele um dos mais ricos distritos de Ilhéus” (GCC, p. 96). Além disso, o narrador nos informa que o coronel era “de hábitos simples, conservava os costumes dos velhos tempos, sóbrio em suas necessidades: seu único luxo era rapariga de casa montada” (GCC, p. 96).

A rapariga tinha clareza do seu papel na história: concubina e objeto de contemplação. Não que ela fosse apenas isso ou que se contentasse com tão pouco. Glória, assim como as suas contemporâneas — Malvina e Gabriela —, queria viver, sentir o calor e o contato de um corpo jovem junto ao seu. Porém, pelo seu passado de dificuldades, não queria abrir mão do conforto e da fartura que o coronel lhe proporcionava. Portanto, é nesse jogo de ambiguidades que a personagem ressignifica a sua participação na história — senão ela seria como a Chiquinha, a quem substituiu, um ser sem maior importância. Também é na ambiguidade que a figura de Glória dá a ver o quão grotescos são alguns do grupo dos coronéis, bem como indivíduos do público masculino em geral.

Quanto aos fazendeiros, o “costume” de montar casa para raparigas não deixa de demonstrar algo de ridículo, não apenas do ponto de vista moral, mas por incompatibilidade histórica, quer dizer, os verbos no modo imperfeito do indicativo sugerem que tais práticas pertencem a um passado que já deveria ter se findado, porém ainda insiste em permanecer. Entretanto, no tempo presente, o fato expresso, suscitado pelo verbo, soa risível. Tanto é assim que, além do “Parêntesis de advertência”, em que se lê “Não se tratava da repetição do idílio de Juca Viana e Chiquinha. Já ouvira Josué falar nessa antiga história? Tinham-lhe contado os detalhes entre cômicos e tristes? Mais tristes do que cômicos, era um tanto macabro esse humor ilheense” (GCC, p. 125-126), o desfecho da história de Glória com o coronel será marcado pela ruptura pacífica, ao mesmo tempo que ela vai viver em casa montada pelo coronel Ribeirinho junto com Josué, num triângulo amoroso em que todos têm consciência do fato e convivem razoavelmente bem.

No que se refere à outra face da ambiguidade, no início do capítulo “A solidão de Glória”, o narrador conta que “na janela Glória suspirava, quase um gemido, ânsia, tristeza, indignação misturavam-se nesse suspiro a morrer na praça. De indignação estava cheio seu peito, contra os homens em geral. Eram covardes e hipócritas” (GCC, p. 84).

Embora a atmosfera ambígua se faça presente em toda a narrativa, ela se personifica na personagem, de modo a dar consciência ao que pode ser identificado como cultura da hipocrisia, sobretudo masculina. A rapariga, entre suspiros e gemidos, observa todos e todas

de sua janela e pondera o comportamento dos homens quando sozinhos e quando acompanhados. Destarte, a percepção de Glória não trata, em absoluto, de simples juízo de valor acerca dos homens, mas de constatação dos princípios e valores cultuados pelos homens de seu tempo. Assim sendo, vale ressaltar que a observação de Glória, que pode ser estendida às demais figuras femininas, não consiste necessariamente em antinomia (homens *versus* mulher, bom *versus* mau etc.), mas na relação delas com os outros (e as outras) e dos outros com elas, de maneira que ali existem questões de toda ordem, gravidade e interesses. Por isso, o jogo da ambiguidade.

Talvez, de todo o romance *Gabriela, cravo e canela*, Glória é a personagem feminina que melhor traduz a fina ironia que atravessa a narrativa. O lugar físico e social ocupado por ela lhe proporciona visão clara dos fatos e lhe dota de certa consciência dos valores socioculturais em vias de transformação, junto com toda a estrutura urbana. Por isso, a rapariga, depois de um tempo, despreocupa-se em esconder sua relação amorosa com Josué e também pouco se importa com a opinião alheia e mais ainda: não teme a reação do coronel Coriolano ou de qualquer outro fazendeiro. Assim, Glória, como num cordão simbólico unida a Ofenísia, a Malvina, a Gabriela, entre tantas outras mulheres presentes no subterrâneo do romance, vai rompendo com a cultura da hipocrisia ao escancará-la, de maneira que o “macabro humor ilheense” acaba por esmaecer.

No cume da representação feminina no romance amadiano de 1958 está Gabriela: sertaneja, retirante, sem sobrenome nem tradição familiar. Chega a Ilhéus, habita por alguns dias o acampamento identificado como “Mercado dos escravos” até ser contratada pelo comerciante Nacib como cozinheira. Daí em diante, a personagem viverá momentos que transitam entre o prazer carnal e espiritual, o aperto do sapato no pé e das representações sociais, a anulação de si para não magoar Nacib e o reestabelecer da liberdade e da alegria após o fim do casamento. Inclusive, os estágios pelos quais Gabriela passa são decorrentes de como ela vê o mundo e as pessoas e de como estas a veem. Para alguns (coronéis, Tônico e o juiz), ela é sexo; já outros (Clemente e Nacib) a veem como mulher com quem querem estar, dormir, ter filhos etc.; ainda outros (João Fulgêncio, o negro Fagundes e Felipe, o sapateiro) a têm como símbolo da beleza, do inexplicável, do incompreensível.

Diferente das demais mulheres figuradas no romance, Gabriela talvez seja a que vive uma relação mais direta e autêntica com o outro, independentemente de interesses ou gênero. Quer dizer, as questões que envolvem Malvina são sérias e justas, porém encerram-se no âmbito doméstico-familiar, quando enfrenta o pai; sobre Glória, ainda que seja muito desejada

e vista como de “utilidade pública”, é uma personagem cuja relação com o outro limita-se à contemplação, aos suspiros; já no caso de Gabriela, o contato é direto. Quando vai ao bar, ela passa entre os clientes de Nacib, e eles a tocam no braço, no seio, nas nádegas. Na rua, ela brinca de roda com as crianças. No Terno de Reis de Dora, ensaia sair com o estandarte. No episódio da fuga do negro Fagundes, saiu a procurar o jagunço Loirinho até chegar à casa do coronel Ramiro Bastos, de quem se tornou amiga. Enfim, Gabriela parece levar a cabo uma expressão que aparece pela primeira vez nos romances do ciclo do cacau de Jorge Amado, qual seja, “mulheres públicas” (GCC, p. 86). Ainda que o dito seja para distinguir um ambiente de convívio familiar do local de mulheres públicas ou prostitutas, o termo vem a calhar porque, mesmo a personagem não habitando prostíbulos nem trocando o uso do seu corpo por dinheiro, ela é uma mulher pública na medida em que cria laços de amizade com todos e tudo, inclusos gato e pássaro.

Assim sendo, Luís Bueno (2015), ao tratar da “figuração do outro: a Mulher”, particularmente em Rachel de Queiroz, entenderá que o romance de 30, do qual Amado é tributário, fixou um tipo de imagem de mulher pobre: prostituta.

Como evidente, Gabriela não se enquadra no perfil da prostituta, mas certamente ela tem muito da mulher pública quando, com justeza mimética, o seu criador capta as transformações socioculturais e as sintetiza na figura da retirante sertaneja, de modo que esta, como bem disse Juarez da Gama Batista (1972), acaba por absorver as demais personagens, à exceção de seu par, Nacib — o que parece ser verdade até certo ponto.

Retomando a ideia da relação com o outro, Gabriela é o símbolo do desejo, mas também de admiração do público masculino, inclusive dos coronéis.

Em determinado momento, o narrador onisciente penetra nos pensamentos de Nacib, revelando suas cismas:

Esse juiz estava saindo do sério. Antigamente nunca vinha ao bar na hora do aperitivo, aparecendo apenas, de quando em vez [...]. Agora esquecia todos os preconceitos e, sempre que podia, lá estava no bar, bebendo um vinho do Porto, rondando Gabriela.

Rondando Gabriela... Nacib ficou a pensar. Sim, rondando, de súbito dava-se conta. E não era só ele, muitos outros também... Por que se demoravam além da hora do almoço, criando problemas em casa? Senão para vê-la, sorrir para ela, dizer-lhe gracinhas, roçar-lhe a mão, fazer-lhe propostas, quem sabe? (GCC, p. 151).

De fato, muitos estão a rondar a cozinheira de Nacib, tanto que a maioria dos frequentadores do bar mudaram suas rotinas “para vê-la, sorrir para ela, dizer-lhe gracinhas,

roçar-lhe a mão, fazer-lhe propostas” (GCC, p. 151). Tais verificações incomodam o comerciante devido ao sentimento amoroso crescente pela sertaneja. Todavia, ao fazer as constatações, Nacib se dá conta de que Gabriela é querida, de modos diversos, por todos e todas os/as ilheenses.

É certo que parte dos seus admiradores são homens que poderíamos distinguir em três grupos. Alguns pertencem à classe média, sendo eles o juiz, os advogados, os oradores, o tabelião, os bibliotecários da Associação Comercial e o próprio Nacib, que é comerciante. Há os coronéis, principalmente as figuras de Ribeirinho e Manuel das Onças — que fizeram proposta de casa montada para a cozinheira do bar Vesúvio —, mas podemos apontar a simpatia que o velho Ramiro e Melk Tavares dedicaram a Gabriela após sua façanha para ajudar o negro Fagundes. Por fim, existe o grupo dos trabalhadores, sejam das roças, sejam da cidade, que amam ou admiram a retirante, a exemplo de Clemente e Felipe sapateiro.

O sentimento de desejo ou encanto dirigido a Gabriela parece advir de sua personalidade tão próxima ao povo. Porém, tal constatação é insuficiente para explicar todos os olhares voltados à cozinheira. Não obstante, o ensaísta José Paulo Paes faz algumas indicações interessantes a respeito do caráter de Gabriela e do que pode explicar sua simpatia junto aos cidadãos grapiúnas. Isto é, Paes encontra no “pastoralismo”, que consiste na conservação de “valores essenciais, sobretudo a oposição de base entre vida natural e vida superficial” (PAES, 2012, p. 327), a explicação mais ajustada acerca da simpatia geral experienciada pela heroína, bem como das mudanças comportamentais e simbólicas que ela possibilita.

O referido ensaísta diz que:

Salta aos olhos, no caráter de Gabriela, um forte traço de infantilidade que chega por vezes à beira do retardamento mental. Todavia, o fato de estar acompanhada de uma sexualidade amadurecida, segura de si, faz que a verossimilhança ceda, no caso, seus direitos à coerência simbólica. Na sua feliz animalidade, que não conhece outro limite para o desejo que não seja a ânsia de plenitude própria e alheia, ela é o sexo no grau máximo, pastoral, de naturalidade. (PAES, 2012, p. 328).

As ponderações de José Paulo Paes são oportunas porque destacam um viés geográfico na base da formação da personalidade de Gabriela e também evidenciam um viés cultural que se sustenta no tripé formado pelos aspectos sexual, moral e da espontaneidade.

No que se refere ao primeiro viés, prevalecem na transfiguração da sertaneja os elementos mais ligados ao campo, ao ambiente rural. Daí o ensaísta encontrar no pastoralismo

a explicação simbólica da personagem. A procedência de Gabriela é sertaneja e na narrativa ela vive em Ilhéus, que, apesar de ser cidade, está muito próxima ao campo, às fazendas, de modo que essas duas dimensões se chocam, mas encontram na cozinheira de Nacib o ponto de contato em que se negam e afirmam, paulatinamente.

Ainda com base nessa dimensão geográfica entre campo e cidade, em termos de localização e valores socioculturais, é possível aproximar as narrativas *Cacau* e *Gabriela*, como faz Paes, mas neste aspecto o romance amadiano de 1958 se aproxima mais de *Terras do Sem Fim*. Apenas para clarificar essa relação pastoral destacada em *Gabriela*, vale lembrar a cena em que Sinhô Badaró (TSF), de frente para a oleogravura de uma moça que se encontra num campo rodeada por ovelhas e música de flautas, pondera sobre os conflitos que se avizinham entre ele e Horácio. No mesmo sentido, mas em posições diferentes, as personagens Gabriela e Ester (esposa do coronel Horácio da Silveira em TSF) parecem viver esse conflito de urbanidade e ruralidade: uma é urbanizada e forçada a viver no campo sem conseguir se adequar; a outra é interiorana (geográfica e socialmente), mas vive na cidade, conciliando em parte sua personalidade pastoral com os valores urbanos, em transformação.

Quanto ao segundo viés, sustentado em princípios culturais que marcam a personalidade da heroína, resta dizer que desde criança foi abusada sexualmente por seu tio, fato que, apesar de nefasto, para ela é sem maior importância. Ademais, tanto no percurso da migração, quanto na relação com Nacib e no posterior ato de infidelidade, Gabriela se entrega ao ato sexual como algo natural e bom, ao mesmo tempo que compreende que tal prática só é positiva quando sua liberdade de escolha de parceiro é considerada. Assim, duas questões são postas. A primeira diz respeito à vida íntima/privada da personagem, com seus gostos e suas escolhas. Inclusive, é curioso que, mesmo ela esbanjando sexualidade e podendo ter consigo vários homens, o narrador nos informa a existência apenas de três ou quatro parceiros de Gabriela. Já a outra questão se refere à repercussão da postura da protagonista na vida pública ilheense. Todos os homens da cidade e do campo desejam sexualmente a bela Gabriela, o que ela aprecia, porém sem ceder — à exceção de Tônico, dado o seu sentimento passional por Nacib. Contudo, nesse campo da sexualidade e dos desejos sexuais, a personagem se supera e eleva a narrativa em torno de si na medida em que está livre de moralismos. Em nenhum momento no romance, lemos juízo de valor moralista ou sexista que rebaixem a heroína, nem por parte do público masculino, nem do lado das “solteironas alcoviteiras”, entre outros.

De todo modo, o jeito espontâneo e livre que distingue a personagem das demais personagens femininas caminha em direção a um ideal naturalizado de pessoa. Isto é, Gabriela

é como a natureza poderosa e livre, é como a terra personificada. Tal procedimento estético-literário encontramos em *Terras do Sem Fim*, na personificação da mata, mas também está em *São Jorge dos Ilhéus*, na assimilação progressiva de Raimunda ao estágio natural/animal. Nisto, este processo de mão dupla que ora aproxima, ora distancia humano/natureza – natureza humanizada ressignifica a personagem e a obra literária, dando a ver o movimento do progresso que, conforme Karl Marx, pode indicar avanços, porém sugere recuos na história das sociedades humanas e no ser do próprio homem.

Em suma, se considerarmos o tripé do viés cultural que particulariza Gabriela, veremos que esta possui um quê de utopia e, talvez por isso, mesmo resguardada a verossimilhança, soa como uma representação ideal de mulher, de ser humano e das relações sociais e afetivas.

Dessa maneira, ao observar o vínculo do grupo dos coronéis, em particular, e dos homens, em geral, com o outro — mais especificamente, com as mulheres — em *Gabriela, cravo e canela*, fica explícito o quão rico e complexo é o processo pelo qual as vozes autoral e narrativa dão a ver o desenvolvimento estrutural e superestrutural da sociedade grapiúna, no sul baiano, pela capacidade ativa, reativa e interativa das personagens femininas. De toda sorte, vejamos como é a correlação entre os coronéis e seus herdeiros e quais são as suas consequências.

1.1.3 O coronel e o outro: herdeiro

No tópico identificado como “Do simpático vilão”, dedicado à caracterização de Tônico Bastos, filho mais novo do coronel Ramiro, lemos o seguinte:

Tônico Bastos, o homem, por excelência, elegante da cidade, olheiras negras e romântica cabeleira de fios prateados, o paletó azul e a calça branca, os sapatos brilhando de lustro, um verdadeiro dândi, entrava no bar com seu passo despreocupado quando vinham de pronunciar seu nome. [...]

— De que falavam? Ouvi meu nome.

— De mulheres, de que havia de ser? — Disse João Fulgêncio. — E, falando-se de mulheres, seu nome veio à baila. Como não podia deixar de acontecer...

Abriu-se o rosto de Tônico num sorriso, puxou uma cadeira, aquela fama de conquistador, de irresistível, era a sua razão de viver. Enquanto o irmão Alfredo, médico e deputado, examinava crianças em seu consultório, em Ilhéus, fazia discursos na Câmara, na Bahia, ele trocava pernas pelas ruas, metendo-se com raparigas, corneando os fazendeiros nos leitos das concubinas. (GCC, p. 99).

No trecho acima, o narrador nos apresenta um personagem que está longe da grandeza e dignidade do seu progenitor. Um boêmio que contrasta, inclusive, com a personalidade do seu irmão, que parece dedicado à medicina e à política, sem, contudo, ostentar qualquer atitude vultosa esperada de herdeiro do maior fazendeiro e chefe político regional.

Tonico é dado a “dândi”, tido pelos companheiros de bar como “canalha simpático, um irresistível mau-caráter” (GCC, p. 99), enquanto o primogênito Bastos não passa de um político medíocre e promissor pediatra. Assim, a narrativa vai dando a ver o difícil problema da sucessão de projetos entre os fazendeiros e os seus herdeiros.

Em breve linha, recuperando a problemática da ruptura de projetos entre os coronéis e seus filhos nos romances anteriores do ciclo do cacau amadiano, encontramos um Osório estúpido (*Cacau*); depois testemunhamos a brava Don’Ana Badaró atuando altiva (*Terras do Sem Fim*); todavia, ao chegarmos a *São Jorge dos Ilhéus*, testemunhamos uma geração definida pelo narrador e mesmo por um dos personagens como “geração fracassada”, “geração inútil”. Neste último livro somos acometidos por uma representação direta da decadência moral e espiritual (intelectual e culturalmente) dos herdeiros dos coronéis.

Contudo, em *Gabriela, cravo e canela*, a representação é comedida, sem exageros figurativos ou de experimentação das últimas consequências, como é em *São Jorge*. A caracterização dos filhos do coronel Ramiro Bastos, ainda que não traduza grandeza de espírito, antes um aspecto cômico, de homem comum, mediano, está longe de ser a aberração que lemos em certas páginas da narrativa amadiana de 1944.

Vale ressaltar, ainda, uma particularidade de *Gabriela*: aqui não se observa um empenho do narrador em caricaturizar a figura dos herdeiros. Aparentemente, a transfiguração do personagem Tonico Bastos não extrapola os princípios que regem o presente vivido por sua geração: bar, bebida, mulheres, prosa à toa etc. Porém, essa mesma representação o distingue dos demais (Capitão, Doutor, João Fulgêncio, entre outros) na medida em que ele aparece destituído de qualquer princípio de honra ou grandeza humana. Daí os companheiros verem-no como uma personalidade paradoxal: “canalha simpático” e “irresistível mal-caráter”.

Também há de se pensar Alfredo Bastos, que pouco aparece na história, a não ser mediado pelo narrador ou por outro personagem, o que demonstra a sua pouca atuação no enredo.

Após a morte do patriarca Bastos, os personagens comentadores de plantão arrolavam a herança do falecido mandão:

Alguns achavam natural e justo fosse a chefia às mãos do dr. Alfredo Bastos, [filho de Ramiro], ex-intendente e atual deputado estadual. Pesavam seus defeitos e qualidades. Não era homem brilhante nem primava pela energia, não nascera para mandar. Fora intendente zeloso, honesto, administrador razoável, era deputado medíocre. (GCC, p. 297).

Como fica evidente, trata-se de uma avaliação de alguém de fora, mas próximo ao personagem. Portanto, não se trata de um juízo de valor. De todo modo, Alfredo é aquele que mais se aproxima do projeto do pai, todavia sem os dotes necessários do mandão. O primogênito Bastos não “primava pela energia”, em parte, porque o tempo dele não demandava tal intensidade na ação, pois as negociações substituíam qualquer arroubo autoritário, e, noutra parte, porque a paixão pela medicina pediátrica tinha maior espaço no gosto e na personalidade do deputado estadual.

De mais a mais, na cena dos festejos de fim de ano, testemunhamos o protagonismo e os discursos dos filhos dos outros fazendeiros. Nesse aspecto, vale a pena observar o momento em que eles aparecem (fim de ano), que coincide com as férias dos cursos de bacharéis em que estão matriculados ou na Bahia (Salvador) ou em São Paulo, de modo que isso tem implicações sociopolíticas e culturais significativas, tanto para o enredo, quanto para a análise. Entretanto, é importante que se perceba também que os herdeiros de férias chegam com o discurso afinado com o de Mundinho Falcão, opositor político da família Bastos e de seus aliados, como Melk Tavares e Amâncio Leal.

Assim nos informa o narrador:

As eleições seriam em maio, mas já o causídico aproveitava todas as ocasiões para deitar o verbo, conclamando o povo a restaurar a perdida decência de Ilhéus. No entanto pouca gente parecia disposta a fazê-lo, os novos costumes penetravam em toda parte, mesmo dentro dos lares, agravavam-se no fim de ano com a vinda dos estudantes. Todos eles aderiam ao Capitão. (GCC, p. 263).

É sintomática a adesão de “todos” à figura do Capitão, que a voz narrativa revela chamar-se Miguel Batista de Oliveira, filho de Cazuza de Oliveira, ex-fazendeiro e chefe local antes dos Bastos. A aproximação dos jovens estudantes ao Capitão se deve, entre outras coisas, a uma perspectiva desenvolvimentista encarnada por este último junto com Mundinho Falcão. Desse modo, não é casual a inserção de um discurso indireto livre pronunciado por

Estevão Ribeiro, filho do coronel Coriolano, num jantar oferecido pelos estudantes ao preferido: “ao ‘futuro intendente’ [...] que irá libertar Ilhéus do atraso, da ignorância e dos costumes de aldeia, candidato à altura do progresso, a iluminar com o raio da cultura a capital do cacau” (GCC, p. 263).

Ainda que pareça apenas retórica, a saudação de Estevão revela objetivamente os ideais liberais assimilados em suas vivências nas capitais e cultivados como projeto de sociedade do presente e do futuro. No entanto, o discurso demonstra também que a aproximação vai além de afinidades político-ideológicas ou simpatia pessoal. Aparentemente, os jovens olham o Capitão e se veem nele refletidos, pressentindo o futuro. Quer dizer, Miguel Batista de Oliveira fora como eles, filho de fazendeiro rico e influente que acabou por decair. Agora identificado como Capitão, era alguém empenhado a reassumir o lugar político do pai antes de ser vencido pelos Bastos. Em suma, os estudantes, sensíveis às mudanças históricas em curso, entendem que ou eles assimilam e direcionam as transformações correntes, ou por elas serão tragados e perecerão.

Inclusive, o personagem Berto Leal, primogênito do coronel Amâncio, diz o seguinte:

— Não tem jeito, meu pai, o senhor deve entender. Mundinho Falcão é o futuro, padrinho Ramiro é o passado. — Estudava engenharia em São Paulo, só falava em estradas, em máquinas, em progresso. — O senhor tem razão em ficar com ele. Razão sentimental, afetiva, que eu respeito. Eu não posso acompanhá-lo. O senhor deve também compreender. (GCC, p. 263).

Enfim, à exceção de Tônico Bastos, os herdeiros figurados em *Gabriela, cravo e canela* são dotados de certa sensibilidade perceptiva que possibilita a eles reposicionarem-se no contexto de transição histórico-política testemunhado e protagonizado por eles naquele primeiro quarto de século em que estão inseridos.

Em todo caso, se os primogênitos não deram continuidade ao projeto de poder construído por seus progenitores, não necessariamente foi por incapacidade ou por serem inúteis, como fica sugerido em *São Jorge dos Ilhéus*, mas tem a ver com a movimentação de forças externas, isto é, refere-se à expansão dos mercados e das indústrias, fomentando o desenvolvimento capitalista à sua fase monopolista. Isto tem consequências diretas na vida e nos hábitos das pessoas e dos lugares onde habitam. Assim, quando os estudantes entendem isso, reposicionam-se e confrontam o discurso dos pais, de modo que não sobressai uma face tosca ou mesmo medíocre, mas inspiram, ao menos aos olhos dos patriarcas, um orgulho.

Se testemunhamos no trato dos fazendeiros para com seus filhos uma ruptura de projetos, sem necessariamente um arrefecimento de perspectiva desenvolvimentista na aceitação dos “novos” parâmetros sociopolíticos e econômicos, por assim dizer, então eles têm ciência de que o que lhes resta é o retorno às suas fazendas para lá ficarem até seus últimos dias de vida. Dessa maneira, retomam a rotina da lida diária sobretudo na coordenação laboral com o seu trabalhador de eito, com o seu guarda-costas particular (jagunço), sempre em conexão com a cidade e os cidadãos. E é sobre essa relação que iremos nos debruçar a seguir.

1.1.4 O coronel e o outro: os trabalhadores

No tópico “Gabriela no caminho”, o narrador recupera a narração da jornada dos retirantes e os aproxima do destino final, Ilhéus. Lá, lemos o seguinte:

A paisagem mudara, a inóspita caatinga cedera lugar a terras férteis, verdes pastos, densos bosques a atravessar, rios e regatos, a chuva caindo farta. [...]. Um trabalhador lhes dera detalhadas explicações sobre o caminho a seguir: menos de um dia de marcha e estariam em Ilhéus [...].

— Tudo que é retirante acampa perto do porto, pros lados da estrada de ferro, no fim da feira.

— Num vai procurar trabalho? — Perguntou o negro Fagundes.

— É melhor esperar, não demora e logo aparece gente para contratar. Tanto pra trabalhar nas roças de cacau quanto na cidade...

— Também na cidade? — Interessou-se Clemente [...].

— Nhô, sim. Pra quem tem ofício: pedreiro, carpina, pintor de casa. Tão levantando tanta casa em Ilhéus que é um desperdício. (GCC, p. 75).

Evidentemente, a cena acima não tem grande impacto, a não ser no que se refere ao drama do longo caminho percorrido pelo retirante sertanejo na busca de uma vida melhor. Assim, mesmo que o enfoque do romance não se dirija especialmente a esse problema, ele se faz importante, porque a história dos coronéis da zona cacauera se confunde com a saga da migração, seja do que atravessa a caatinga, seja do que corta os mares em navios. Contudo, voltemos a atenção para a questão da ocupação laboral, isto é, do trabalho na região.

Observando de perto, a pergunta do negro Fagundes e a resposta do interlocutor demonstram as significativas mudanças pelas quais passaram as relações trabalhistas nas terras do cacau.

Gabriela, cravo e canela, diferentemente das três narrativas anteriores do ciclo do cacau, não destaca a figura do trabalhador das roças, mesmo porque o ambiente predominante

no romance é a cidade, daí a referência aos trabalhos e trabalhadores urbanos. Entretanto, existem trechos em que aparece, de forma breve, a figura dos lavradores das roças de cacau, como são os casos dos tópicos “Da luz do fifó” e “Da cobra-de-vidro”.

Quanto ao primeiro caso, o título em si é significativo, haja vista a representação não só da luz que clareia a escuridão intensificada pelas árvores cacauceiras, mas também do objeto fifó, uma espécie de tocha embebida de querosene ou outro tipo de óleo bastante usado por camponeses. Além do mais, o narrador apresenta brevemente os trabalhadores e a rotina nas roças de cacau. Ele nos conta que:

Sob o sol ardente, o dorso nu, as foices presas em varas longas, os trabalhadores colhiam os cocos de cacau. Caíam num baque surdo os frutos amarelos, mulheres e crianças os reuniam e partiam, com tocos de facão. [...] O trabalho começava com o raiar do dia, terminava com o chegar da noite — um pedaço assado de charque com farinha, uma jaca madura, comido às pressas na hora do sol a pino. (GCC, p. 165).

À vista disso, vale ressaltar que narrações como essa, da rotina estafante dos lavradores e de suas famílias, estão presentes nos três romances do ciclo anteriores a *Gabriela*. Isso indica um padrão narrativo, no qual a voz autoral anseia fixar na cabeça do leitor a imagem da precarização das condições de trabalho nas fazendas e a sua consequente desumanização do trabalhador, além de denunciar o atraso nas relações trabalhistas, já que, passados mais de 30 anos da abolição da escravatura, tais relações pouco se alteraram na prática. De toda sorte, retomando o texto em questão, importa observar ainda que, mesmo que o narrador inicie a história da luz do fifó apresentando de forma resumida a vida e as condições dos trabalhadores das roças de cacau, ele termina o tópico tratando de outra coisa. Isto é importante porque é como se certas cenas fossem apenas pretexto para a voz narrativa tratar daquilo que ela julga ser o essencial. Eis o que ocorre no referido episódio: o narrador interrompe a narração no meio para contar lembranças e feitos de um dos personagens (o negro Fagundes) na ocasião dos “barulhos” (queimada dos jornais) e a visão que teve de Gabriela. Inclusive, o mesmo narrador suprime parte da narração, de maneira que da roça os personagens Fagundes e Clemente passam a um barraco clareado por um fifó sem o leitor nem se dar conta da transição de espaço e cena.

No que se refere ao tópico “Da cobra-de-vidro”, os retirantes Clemente e Fagundes são postos retornando para casa após o sol se pôr, como numa “repetição” do momento acima analisado. De mais a mais, o episódio “Da canoa na selva” parece ser um dos mais significativos na medida em que apresenta o fazendeiro e seus trabalhadores recém-

contratados num mesmo lugar, a caminho da fazenda, dialogando. A certa altura, lemos uma interação de um trabalhador com o coronel Melk Tavares:

— Dantes, um homem valia pela coragem. Hoje só quem enriquece é turco mascate e espanhol de armazém. Não é como antigamente...

— Aquele tempo acabou — explicou Melk. — Agora chegou o progresso, as coisas são diferentes. Mas um homem trabalhador ainda se arranja, ainda há lugar pra todo mundo. (GCC, p. 111).

Pode-se dizer que o título supracitado é bastante sugestivo e significativo, haja vista que o narrador pouco fala, possibilitando uma interação direta entre patrão e trabalhador (recém-contratado), que falam suas histórias e expectativas, mas antecipam suas frustrações, já percebendo as mudanças temporais (históricas) de um passado que lhes oferecia possibilidades de melhora de vida e um presente que nada ou muito pouco lhes oferece — o que, evidentemente, em parte se confirma e em parte não.

Em termos gerais, a presença limitada do trabalhador das roças de cacau em *Gabriela* se deve ao enfoque no processo de modernização, que direciona, em termos literários, toda a atenção narrativa para os centros urbanos, ou melhor, para as periferias das cidades e, factualmente, conduz uma parcela significativa dos lavradores para esses espaços.

De toda maneira, importa dizer que dos trabalhos rurais ou a estes voltados, ainda há um que permanece: o de jagunço. Como temos visto, estes personagens estão nas três primeiras obras que compõem o ciclo do cacau e também aparecem no romance *in foco* em vias de extinção como grupo social e ocupação outrora fundamental no coronelismo, importância recuperada na última narrativa do ciclo, *Tocaia Grande*.

Na narração da visita do exportador Mundinho Falcão à fazenda do coronel Altino Brandão, a voz narrativa conta que, na percepção de simpatizantes do exportador, “enquanto os Bastos mandassem, diziam, não se veria o fim do reino dos jagunços” (GCC, p. 175).

Conforme apontado em considerações sobre a figura do jagunço na análise dos romances anteriores, tal fenômeno só é possível num sistema social afetado por graves contradições em sua formação histórica, cujas consequências manifestam-se nas dimensões culturais, políticas e sociais. Também, como foi demonstrado, a existência dos jagunços parece comum a formas sociais com tendências ao autoritarismo, conforme se vê no caso do coronelismo, em cuja face mandonista prevalecem a ação violenta e a consequente intimidação/anulação do outro.

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz dedicou um título específico, em seu livro de ensaios sociológicos sobre o mandonismo, para estabelecer uma definição de jagunço e o que essa figura representou para o Brasil nos tempos idos da chamada República Velha. Sendo assim, diz Pereira de Queiroz:

Nas duas conceituações que encontramos até agora — arma, e quem da arma se servia —, “jagunço” parece termo específico do Nordeste. O último significado só pode ser compreendido conhecendo-se a estrutura rural nordestina, que aliás não diferiu da estrutura que sempre se conheceu em todo o Brasil rústico. Esteve sempre a sociedade rústica brasileira dividida em grandes grupos de parentela que procuravam dominar localidades, zonas e até regiões inteiras. O capanga, o jagunço, foram instrumentos para esta dominação. (QUEIROZ, 1976, p. 220).

Dessa maneira, na ficção ou como fato histórico, o jagunço foi um personagem importante, servindo por amizade, gratidão ou paga em dinheiro por cada “serviço”¹⁹ feito.

No caso acima, em que o narrador amadiano condiciona a existência do “reino dos jagunços” ao tempo de mando da família Bastos, fica evidente que o fenômeno entra em decadência quando também entra em declínio o sistema em que ele é uma engrenagem. No entanto, isso não significa que a essência desses que “foram instrumentos” se esvai, pelo contrário, eles são forçados pelas adversidades e circunstâncias a se adaptarem. Quer dizer, sumariamente, em *Cacau*, ele continua a servir, já que o sistema permanece de pé; em *Terras do Sem Fim*, o jagunço se humaniza no processo de autoconsciência vivido pelo negro Damião na tocaia e, também, torna-se pequeno proprietário pelo casamento — quando Antônio Vitor casa-se com Raimunda; em *São Jorge dos Ilhéus*, aqueles que “foram instrumentos” dos coronéis são cooptados e transformados em soldados de polícia, passando a servir ao Estado, à lei, a quem eles eram contrários; em *Gabriela*, vivem o papel de desordeiros, mas prevalecem o sentido da rebeldia e certa sensibilidade humana na personalidade do negro Fagundes, que demonstra ter traços de caráter e humanismo percebido em Damião; e, por fim, como oportunamente veremos, a figura do capitão Natário, em *Tocaia Grande*, atinge o ápice da adaptação ao tempo e às condições sócio-históricas além da era coronelista, tornando-se capitão da Guarda Nacional e, ao mesmo tempo, fundador de um povoado. Ou seja, não é um coronel — nem de longe um comerciante —, mas também não é mais um mero jagunço, um capanga, um mercenário.

¹⁹ Assassinato ou crimes de natureza violenta.

Resgatamos essas linhas gerais a respeito da figura dos jagunços para demonstrar que as transformações históricas que conduziram à superação do coronelismo levaram o aparato paramilitar que sustentava em armas o poder dos coronéis a adaptar-se. Deste modo, quando nos dirigimos ao desfecho do romance de Jorge Amado de 1958 e lemos as confissões do coronel Amâncio Leal revelando o projeto de soltar os jagunços nas ruas de Ilhéus a fim de inviabilizar o processo eleitoral que poderia eleger Mundinho Falcão, fica claro o papel de “instrumentos” que o grupo paramilitar tinha, bem como a decretação do seu fim, já que o fazendeiro, como real herdeiro político do mandão Ramiro Bastos, passa o bastão de mando político para o exportador, que não deixa de sentir certa surpresa e frustração ao mesmo tempo.

Doravante é a esse assunto que nos dedicaremos.

1.2 “O futuro sou eu”: o mandonismo modificado

A certa altura da narrativa *Gabriela, cravo e canela*, nós nos deparamos com uma fala que se poderia dizer emblemática, senão despótica, dita por aquele que antagonizará com os coronéis. Assim enuncia Mundinho Falcão:

— [...] O governador é um velho, o genro um ladrão, não valem nada. Fim de governo, fim de um clã. Vais ficar contra mim, contra a região mais próspera e poderosa do estado? Burrice. O futuro sou eu, o governador é o passado. Além de que, se venho a ti, é por amizade. Posso ir mais alto, bem sabes. (GCC, p. 42).

Na situação acima, Mundinho conversa com o Ministro da Viação e Obras Públicas, e, à parte as acusações e intimidações, importam, a princípio, as constatações e a afirmação “o futuro sou eu, o governador é o passado”. Apesar da autoridade que vai nesta frase, aparentemente a ambiguidade a respeito de o governador ser o passado é sintomática, haja vista que o termo sugere alguém em particular que tende a ficar para trás na linha da história, dando lugar a outro, mas também indica um modo distinto (que não deixa de ser o mesmo) de se fazer política.

No enredo, o personagem Raimundo Mendes Falcão é o herdeiro mais novo dos Mendes Falcão — importante, tradicional e influente família, donos de terras e grandes produtores e comerciantes de café em São Paulo. Mundinho Falcão, como é conhecido pelos populares, difere em absoluto dos demais dirigentes que representam o comércio, sobretudo a

exportação, entre outras coisas, pelo seguinte motivo: a combinação de razões econômicas (dono e diretor de empresa de exportação em Ilhéus) e políticas (ambição de se eleger deputado federal por si, representando a zona cacauzeira sul-baiana), o que já indica mudanças significativas na cultura vigente até então. Aqui, vale observar o papel da influência da família (residente em São Paulo, centro da modernização produtiva e comercial do Brasil). Ademais, uma outra circunstância relevante que distingue Mundinho é o lugar que ocupa no conjunto da narrativa do cacau amadiano. Observando os três romances do ciclo antes de *Gabriela*, veremos que em nenhum há uma atuação como a do personagem em causa. Quer dizer, ainda que se repita o mote do progresso, ora encabeçado pelos coronéis, ora protagonizado pelos exportadores, Mundinho Falcão será aquele que, sem abrir mão do prestígio, da reputação e da justiça, aspectos típicos da ordem civilizacional burguesa, disputa, no plano da modernização conservadora brasileira em velocidade acelerada, a substituição do poder de mando político local com os antigos conquistadores da terra, que se fizeram maiores, dominando a economia, a política, a vida e o destino das pessoas ao redor deles, mas não mais são os agentes determinantes do novo quadro histórico nacional em correlação com a vindoura etapa do capitalismo internacional.

1.2.1 Mundinho: um homem do presente e do futuro

Ao apresentar o personagem Mundinho Falcão ao leitor, o narrador o descreve como:

Um homem ainda jovem, bem vestido e bem barbeado, olhava a cidade com um ar levemente sonhador. Qualquer coisa, talvez os cabelos negros, talvez os olhos rasgados, dava-lhe um toque romântico, fazia com que as mulheres logo o notassem. Mas a boca dura e o queixo forte eram de homem decidido, prático, sabendo querer e fazer. (GCC, p. 40).

A respeito da apresentação do jovem e bem-sucedido exportador de cacau, há duas coisas, a princípio, a serem observadas. A primeira é que a descrição de Mundinho, além de demonstrar uma linguagem adequada e justa por parte da voz narrativa, evidencia o aspecto aristocrático ostentado pela nova classe de homens de negócio, inclusive realçando o ar burguês um tanto europeu adaptado à realidade brasileira de início do século XX. Também, vale notar os princípios estéticos operados na construção de Falcão, isto é, Mundinho é figurado como uma personalidade mais ativa e menos ambiciosa e medíocre. Se comparado a outras representações da mesma categoria no ciclo do cacau, como a figura de Carlos Zude,

em *São Jorge dos Ilhéus*, logo se vê o distanciamento que vai entre um e outro. Tal fato pode ser justificado pela maturidade literária do escritor, bem como pela desobrigação em seguir a cartilha de estética literária zdanovista, conforme informa o próprio autor em entrevista a Alice Raillard (1990), mas sobretudo pelo distanciamento temporal em relação aos fatos representados.

De todo modo, ao ler *Gabriela*, fica evidente o empenho seja do autor, seja do narrador em apresentar uma narrativa literária com alto grau de politização, sem, contudo, ser panfletária. O elemento político é predominante, porém ele aparece mediado, às vezes mesmo dissolvido, pelos diversos acontecimentos — banais ou mais sérios — que colorem o cotidiano ilheense. Assim, o personagem Mundinho Falcão desempenha papel fundamental na medida em que, dotado de certa dignidade e grandeza humana, faz-se — com determinada naturalidade, é verdade — antagonista de parte dos coronéis representados pelo velho Ramiro Bastos. Ademais, o mais novo dos Falcão, além de opositor político do clã Bastos, é quem passa a vencer as batalhas travadas, resolvendo na prática os problemas que entravam o desenvolvimento da localidade, o que, por consequência, calha no progressivo respaldo e apoio da população a ele.

Acerca de o aspecto político aparecer mediado no romance de Jorge Amado de 1958, vêm a calhar as considerações do professor Hermenegildo Bastos, quando diz, em seu texto sobre “Um romance histórico de Leonardo Sciascia” (2012), que “Político é o gesto de criação da obra porque é um gesto de invenção de um mundo outro, diverso daquele do cotidiano, um gesto que se faz para estabelecer uma contraditoriedade” (BASTOS, 2012, p. 157). Efetivamente, em *Gabriela* a política não é apenas um mote ideológico advindo de fora, mas sim uma manifestação intrínseca à própria obra como criação de um mundo, o mundo dos homens.

Retomando, no início do romance, o narrador nos informa que “Mundinho Falcão acreditava no progresso de Ilhéus e o incentivava” (GCC, p. 19). Eis uma das diferenças e, paulatinamente, umas das molas propulsoras que alavancaram o personagem a opositor dos Bastos com considerável sucesso. Isso porque Mundinho concentra em sua personalidade algo impossível aos coronéis e seus projetos, qual seja, visão de futuro e liberalismo econômico. O jovem exportador aparece como um visionário na medida em que percebe as oportunidades e nelas investe. Além da construção de sua moderna casa à beira-mar e da fundação de uma avenida, emprestou dinheiro, sem cobrar juros, aos amigos Jacob e Moacir Estrela para garantirem a empresa de ônibus funcionando; também formou sociedade com Nacib na

criação de um moderno restaurante. Era um exímio filantropo, todavia a sua sacada e o seu principal investimento foram a construção da barra de Ilhéus. Mundinho percebeu e fomentou a ideia da exportação saindo direto da cidade e nessa ideia empreendeu todo o seu esforço e a influência da família Mendes Falcão.

Se é verdade que as motivações do empresário para acreditar no progresso ilheense e incentivá-lo eram honestas e destituídas de ambições espúrias, não é menos verdade que o cargo de deputado federal representava para ele uma demonstração — principalmente para a família — de sua maturidade pessoal e financeira, mas sobretudo de renovação política “representativa” voltada, de fato, aos interesses da região, sem, contudo, estar submetida à pessoa do mandão local. Neste aspecto, Mundinho Falcão não só antecede as figuras que faziam oposição discursiva às políticas dos coronéis — concentradas na pessoa do velho Ramiro Bastos, como são os personagens Capitão, Doutor e João Fulgêncio —, mas também sai na vanguarda em relação aos filhos dos fazendeiros, que, posteriormente, endossarão a fala do exportador sobre ele ser o futuro.

Como fica evidente, os investimentos, por assim dizer, empreendidos por Falcão caminham em direção ao liberalismo da economia local, até então subordinada a uma política econômica patrimonialista. Neste ponto, vale uma observação: diferentemente do personagem Carlos Zude e dos demais exportadores figurados em *São Jorge dos Ilhéus*, a representação de Mundinho Falcão não tende à expressão monopolista comercial. O jovem comerciante, ao contrário dos personagens de mesma classe que o antecederam no ciclo do cacau amadiano, incorpora uma face liberal cuja ramificação vai desde a política e a economia até à vida cultural da cidade grapiúna e região. Ainda insistindo nessa questão, enquanto em *São Jorge* os exportadores formam um grupo coeso e empenham-se em monopolizar o setor comercial e financeiro, bem como em se apropriar das terras dos coronéis ambicionando controle total da economia e da política, em *Gabriela* testemunhamos o personalismo político-econômico na pessoa de Mundinho Falcão. Parte significativa do romance é dedicada a ele, de maneira a realçar seu papel de benfeitor, de visionário, de empresário bem-sucedido, de homem cordial, ser amigoso e íntegro, em suma, alguém do presente em cuja face se pode ver o futuro.

Adotando um outro ângulo, um ponto que atravessa *Gabriela, cravo e canela* é o sentido de ser *grapiúna*. Assim sendo, o narrador nos faz saber que a “[...] maioria da população não media pelo nascimento o verdadeiro grapiúna, e, sim, pelo seu trabalho em benefício da terra, [...], pela sua contribuição ao desenvolvimento da zona” (GCC, p. 39). Um pouco mais à frente, o narrador dirá ainda, de forma enfática: “Ilhéus precisava de um homem

como ele [Mundinho Falcão] para incrementar o progresso, para imprimir-lhe um ritmo acelerado [...]” (GCC, p. 43).

Se a história da zona cacauera é uma história de aventureiros, que se lançaram pelas densas florestas, derrubando árvores, plantando cacau, sobrevivendo a todo tipo de adversidade e, também, formando povoados ou melhorando freguesias e elevando-as à cidade, então não soa estranho o enunciado expresso pelo narrador em relação ao “verdadeiro grapiúna”. Essa questão será, por exemplo, um dos pontos de discordância entre os coronéis. O velho Ramiro Bastos sente-se atingido por Mundinho menos pelas benfeitorias que este esteja implementando na cidade de Ilhéus do que pelo fato de o exportador não ser da terra. Destarte, ainda que, à primeira vista, o problema pareça mera questão de intriga pessoal, não o é, visto que a motivação do enfrentamento do velho cacique político local com o comerciante se dá por esse meter-se “a cuidar do ‘progresso da cidade e da região’, a decidir sobre as necessidades de Ilhéus” (GCC, p. 61). Contudo, mal sabe Ramiro Bastos que, para além de um “forasteiro”, Mundinho Falcão está ligado a uma classe em ascensão, a classe dos homens de negócio, para usarmos um termo de Caio Prado Jr. (2004). Desse modo, a figura do exportador mistura-se com a imagem do capital em expansão, a universalizar-se e a modernizar-se. Tal universalização passa obrigatoriamente pelos incrementos infraestruturais da cidade grapiúna e região, bem como incorre invariavelmente pelas mãos de uma liderança firme e atenta com as necessidades do povo.

No caso, considerando a tese do Brasil como periferia do desenvolvimento capitalista, a questão colocada é que Ilhéus seria a periferia da periferia a sofrer o processo de modernização, de maneira a se inserir no mercado globalizado da exportação direta. Daí a abertura da barra e a posterior construção do porto serem o nervo da narrativa amadiana de 1958. Ademais, em se pensando o jogo político entre o “velho” e o “novo”, o coronel Ramiro Bastos sentia que as mudanças seriam inevitáveis, porém desgostava de que fossem protagonizadas por alguém que ele, na contramão dos seus conterrâneos, considerava “forasteiro” e indigno da empreita.

1.2.2 Ramiro, Mundinho e a transição do arcaico ao moderno

No episódio em que o coronel Ramiro toma banho de sol, lemos o seguinte:

Nacib lhe dava as notícias mais recentes, o coronel já tinha sabido do encalhe do ita.

— Mundinho Falcão chegou nele. Disse que o caso da barra...
— Forasteiro... — Atalhou o coronel. — Disse que diabo veio buscar em Ilhéus onde não perdeu nada? — Era aquela voz dura do homem que tocara fogo em fazendas, invadira povoados, liquidara gente, sem piedade. Nacib estremeceu.
— Forasteiro.

Como se Ilhéus não fosse uma terra de forasteiros, de gente vinda de toda parte. Mas era diferente. Os outros chegavam modestamente, curvavam-se logo à autoridade dos Bastos, queriam apenas ganhar dinheiro, estabelecer-se, entrar pelas matas. Não se metiam a cuidar do “progresso da cidade e da região”, a decidir sobre as necessidades de Ilhéus. (GCC, p. 61).

Como evidente, o tom vocal do coronel é revelador acerca do impacto que a pessoa de Mundinho Falcão causa em seu espírito ancião e de chefe político incontestado da zona cacauera desde há muitos anos. Entretanto, ainda que vivam papéis antagônicos e que ambos cultivem certo sentimento de irritação em relação ao outro, no plano aparente testemunhamos uma luta política, sugerindo um processo de transição de uma forma atrasada de sociedade, com suas múltiplas e complexas relações, para uma forma social moderna, ou melhor, contemporânea aos desafios impostos pelos padrões civilizacionais ocidentais. Já no plano essencial, o coronel Ramiro Bastos e o exportador Raimundo Mendes Falcão estão subordinados a um sistema, ao menos no caso brasileiro, que os antecede e que certamente os sucederá, isto é, a lógica da concentração da riqueza e, sobretudo, o favor como mediação das relações de classes, seja entre os grandes latifundiários e/ou pequenos proprietários, seja em meio aos homens de negócio e/ou a uma classe média melhor servida socioeconomicamente.

Conforme o professor Roberto Schwarz, em *As ideias fora do lugar*:

[...] com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressaltada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal* [...]. (SCHWARZ, 2000, p. 16, grifo do autor).

Sustentados os dois personagens amadianos pela mesma lógica sistêmica do favor, resta-lhes disputar a liderança política, *locus* por excelência das decisões e ações de abrangência local, mas também nacional e internacional.

Se o velho Bastos e os seus partidários têm o “compromisso” deles — seja com o governador, seja entre eles —, o jovem Mendes Falcão aproveita da influência familiar para pressionar o Ministro da Viação e Obras Públicas na execução do projeto para a abertura da barra de Ilhéus. Inclusive, o personagem direciona a seguinte fala ao ministro: “[...] se venho a ti, é por amizade. Posso ir mais alto, bem sabes. Se falar com Lourival e Emílio tu receberás ordens do presidente da República para mandar o engenheiro” (GCC, p. 42). De mais a mais, ainda lemos, a certa altura na narrativa amadiana de 1958, o seguinte: “os Bastos mandavam em Ilhéus há mais de vinte anos, prestigiados pelos sucessivos governos estaduais. Mundinho, porém, atingia mais alto: seu prestígio decorria do Rio, de governo federal” (GCC, p. 144).

Deste modo, em substância, o “compromisso” dos fazendeiros para com o governador, ou mesmo entre si, não difere do “compromisso” refletido na atitude de Mundinho. Contudo, como fica evidente, há uma alteração na ordem das coisas, que se mostram invertidas. Na situação acima, não é o exportador que deve favores ao agente do Estado, mas, ao contrário, este dobra-se a Mundinho quando lembrado do caso envolvendo “Berta, a holandezinha viciosa” (GCC, p. 42) ou da possibilidade de receber ordens do presidente.

A respeito dos compromissos firmados ou apalavrados entre o poder político-econômico local e as instâncias administrativas do Estado, vale observar que, enquanto a relação dos coronéis é mais próxima do governo estadual — o que não significa que não tenham relações políticas e de interesses com a esfera federal —, o contato e a influência do exportador Mundinho Falcão são diretos com os ministros de Estado e mesmo com o presidente da República.

Tal fato é a demonstração simbólica do poderio de uma classe dominante em ascensão que, se, por um lado, ampara-se no prestígio desfrutado pela família para pedir favores a representantes da administração pública, por outro lado, tende a concentrar em si toda e qualquer possibilidade de mudança, às vezes com certa ética, digamos, positiva, às vezes baseando-se em princípios espúrios. De qualquer modo, o grupo dos comerciantes, sintetizados em *Gabriela* na persona de Mundinho, é a representação dialetizada, por assim dizer, da formação de uma elite econômica e política que, ao mesmo tempo que renova essas áreas fundamentais à sociedade local e nacional, inclusive com consequências socioculturais, mantém aspectos da antiga forma social, sobretudo a propriedade privada e os meios de produção. Além desses, essa elite preserva ainda os privilégios, como lembra Florestan Fernandes em seu *A revolução burguesa no Brasil* (1976).

1.2.3 Mundinho e os restantes: o “Eu” no centro

Há um trecho em *Gabriela* que narra o reencontro de Mundinho Falcão com seus familiares. Lá, acompanhamos o diálogo entre os irmãos Mendes Falcão. Após declarar que sairia candidato a deputado e os irmãos dizerem que poderiam ajudá-lo, Mundinho expressa-se categórico: “— Não vim aqui para pedir, vim aqui para contar”. E o primogênito replica “— Orgulhoso, o rapazinho...” e segue a conversa: “— sozinho, não te elegerás — previu Emílio. — Sozinho vou me eleger. E no terço da oposição. Governo, só quero ser lá mesmo, em Ilhéus. Governo que vou tomar, não vim aqui para solicitá-lo a vocês [...]” (GCC, p. 41).

Primeiramente, é importante observar que a figura de Mundinho não é de alguém destituído de personalidade e autonomia, seja em termos estético-literários, seja como representação de uma classe social determinada que se coloca como sujeito “revolucionário”, alavancando o progresso. O jovem Raimundo M. Falcão é um personagem que poderia ser definido como um ser espirituoso, forte, decidido, de decisões firmes e ações medidas, conforme demonstrado acima e também em outros momentos do romance — o que, efetivamente, não poderia ser diferente, dado o papel que ele cumpre na narrativa.

De todo modo, um leitor atento perceberá que existe uma característica marcante em *Gabriela*, qual seja, a construção da narrativa sustentada em dois planos: no primeiro, acompanhamos as histórias, as paixões e os destinos individuais; já no segundo plano, observamos o desenvolvimento das ações individuais culminar em decisões/ações coletivas. Em seu estudo intitulado *De Cacau a Gabriela: um percurso pastoral*, José Paulo Paes aborda este aspecto no romance de 1958, porém ele ressalta que a coletividade se centra na luta política entre Ramiro e Mundinho e que a individualidade se expressa no idílio amoroso de Gabriela e Nacib — o que está correto. No entanto, considerando a expressividade da figura de Mundinho Falcão na história (quase sempre ocupando o centro das atenções) e observando certos traços sua personalidade — a saber, manifestações despóticas, autoridade nas ordens dadas, ausência de modéstia, astúcia e determinação em seus projetos —, veremos que há um esforço em se construir uma individualidade que difere daquela identificada por Paes. À primeira vista, Mundinho, assim como a própria Gabriela, parece dominar a narrativa, chamando a si toda a atenção do leitor, mas também o olhar de todos os personagens que habitam as páginas do romance. Assim, transparece que há o desejo do narrador de evidenciar e enfatizar o eu que comporta mudanças nas relações interpessoais e afetivas em determinado tempo e espaço.

Mundinho e Gabriela são personagens centros, em torno dos quais os demais giram. Cada um ao seu modo, representam forças sociais e históricas que, embora distintas, não se anulam. Como já demonstrado, as configurações do exportador permitem identificá-lo como capitalista alinhado ao liberalismo político e econômico, mas conservador nos costumes. Por seu turno, Gabriela é o extremo oposto do jovem Mendes Falcão, tendo em comum apenas a simpatia e a atenção geral. De tais constatações, pode-se dizer que, simbolicamente, as ações e reações tanto de uma quanto de outra personalidade apontam tendências de progresso: Mundinho agregando as transformações político-econômicas e Gabriela integrando as mudanças socioculturais e humanistas.

Para além dessa relação síntese, por assim dizer, centralizando personalidades que, mesmo distintas, não se refutam, existem vínculos de segunda e terceira ordens que se mostram significativos para a narrativa em si e para a compreensão crítica (literária e histórico-sociológica) do romance. Dessa maneira são, pois, as ligações entre o personagem Mundinho Falcão e os coronéis e, também, entre o exportador e os demais figurantes que se ligam por laços afetivos ou ocupacionais (advogados, jornalistas, oradores, bibliotecário, dono de bar e empregados no comércio que cultivam princípios liberais).

Sem traço de modéstia, o narrador — usando do recurso da onisciência — nos informa que Mundinho estava convicto de que “Ilhéus precisa de um homem como ele para incrementar o progresso, para imprimir-lhe um ritmo acelerado, aqueles coronéis nem sabiam das necessidades da região” (GCC, p. 43). Já quase no desfecho da história, nós nos deparamos com o discurso direto do filho do coronel Amâncio Leal, declarando que o exportador era o futuro e o velho Ramiro era o passado (GCC, p. 263). Destarte, o personagem sabe o papel que lhe cabe na história e busca desempenhá-lo de modo obstinado e ativo. Ainda, os cidadãos notáveis, inclusos os herdeiros dos fazendeiros, também têm ciência da importância de Mundinho para o desenvolvimento da cidade.

Para o exportador de cacau, é como se os donos da terra ignorassem as necessidades da cidade e da região, cavando um fosso histórico entre o acessório e o essencial, de maneira que urgisse um ativo “construtor de pontes” que pudesse fazer a passagem da administração “atrasada” a uma forma moderna, conforme as exigências do presente. E Mundinho se vê como esse “construtor” e assume sem discutir tal função. Do outro lado, todos também o veem assim e a ele imputam a ação.

Sendo assim, faz sentido o que diz o professor José Antônio Pasta quando afirma que “o outro é o mesmo” (PASTA, 2010, p. 19), conforme citado no capítulo anterior.

CAPÍTULO V

A TOCAIA: ENTRE O PRIMITIVO E O CIVILIZADO

Antes de existir qualquer casa, cavou-se o cemitério ao sopé da colina, na margem esquerda do rio. As primeiras pedras serviram para marcar as covas rasas nas quais foram enterrados os cadáveres no fim da manhã.

Jorge Amado

1. *Tocaia Grande*: encerrando o ciclo — novas perspectivas

Entre “covas rasas” e “casas” a subir, formaram-se arruados, vilas, povoados nas terras do cacau, no sul da Bahia.

As narrativas do ciclo cacaueiro de Jorge Amado têm em comum a narração do processo formativo e de desenvolvimento da zona cacaueira, que compreende as cidades de Ilhéus, Itabuna e adjacências. Além disso, os romances *in foco* compartilham as histórias e paixões de personagens e personalidades (fictícias ou não) que, cada qual ao seu modo, marcam o espírito do leitor.

De todo modo, um termo é recorrente entre as histórias contadas, qual seja, progresso, que pode ser estendido às questões externas às obras (interpretações histórico-sociológicas), bem como às internas (desenvolvimento dos personagens e do próprio enredo), sem falar do amadurecimento estético-literário do autor. Assim, apesar de o termo pouco aparecer no último romance do ciclo, *Tocaia Grande* é a narração da formação de uma comunidade e da superação desta por forma de sociedade mais adiantada: a civilização.

Em resumo, *Tocaia Grande* é o décimo oitavo romance publicado por Jorge Amado, em 1984. Narrado em terceira pessoa, o livro conta a história da comunidade homônima, alçada, ao fim, à cidade fictícia de Irisópolis, situada entre Ilhéus e Itabuna.

Uma peculiaridade da narrativa em análise em relação às suas predecessoras é a narração linear e progressiva da história de Tocaia Grande. O narrador começa por apresentar o “Lugar”, que será o palco da carnificina dos jagunços do Coronel Elias Daltro, bem como indica, ali, o lócus em que se estabelecerá a comunidade primitiva identificada por Tocaia Grande. Avançando, a voz narrativa vai construindo e fixando alguns dos personagens que comporão o primeiro plano da história, como são os casos do mascate Turco Fadul Abdala, o Capitão Natário da Fonseca, o negro Castor Abduim da Assunção (o negro Tição) e as putas Coroca e Bernarda, entre outros.

No mesmo passo, o narrador passa pela formação do “Arruado” e por sua respectiva transformação em “Lugarejo”. A voz narrativa nos conta ainda como o lugarejo desenvolveu-se a povoado e, depois, a arraial e a cidade.

Como fica evidente, pela própria organização sequencial gradativa dos capítulos, o narrador, aparentemente, deseja explicar o passado, como explicitado no início do romance, narrando as etapas pelas quais passou e as personalidades que contribuíram para a formação e o desenvolvimento de Tocaia Grande. Depois de alçada a cidade, tais circunstâncias e heróis

foram colocados à margem e homenagens foram prestadas a quem nada ou muito pouco fez por Tocaia.

Ademais, temos ainda a participação de figuras como os Coronéis²⁰ Boaventura Andrade e Robustiano Araújo, bem como do primogênito daquele, o bacharel Doutor Boaventura Andrade Filho (ou Júnior, como ele prefere ser denominado), que atuam, ao nosso ver, em segundo plano. Isto porque a aparição deles na história é esparsa, porém, quando ocorre, é carregada de sentido e simbologia, como veremos adiante. Além disso, compõem o terceiro plano mateiros, alugados, jagunços, capangas e ainda os índios, os ciganos, os negros, os sergipanos, os sertanejos, os turcos/árabes, enfim, estão neste rol povos e ambientes, que passam e se alternam nas páginas da narrativa ao arbítrio do narrador.

De toda maneira, há uma dialética que opera na base do romance, qual seja, da vida e da morte, do cômico e do trágico, da lei ou do direito e do “comum acordo”, da liberdade e da imposição, do primitivo e do civilizado. Entre a aparente dualidade de uma manifestação à outra, estão as ações, as reações e as escolhas (individuais e coletivas) que particularizam os sujeitos figurados, elevando-os a tipos estéticos. Assim são o negro Tição e a puta/parteira Jacinta Coroca — na qualidade de personagens populares — ou o Coronel Robustiano e o Capitão Natário, como personagens medianos, benfeitores do povoado. Inclusive, vale mencionar a representação um tanto caricata do Barão de Itauçu, Adroaldo Muniz Saraiva de Albuquerque, e sua infiel esposa francesa, a Baronesa Marie-Claude Duclos Saraiva de Albuquerque, “ou simplesmente Madama” (TG, p. 52).

Sendo o último dos cinco romances do ciclo do cacau amadiano, *Tocaia Grande* recupera ambiente, personagens e ações das demais obras, porém os ressignifica e lhes confere papéis e sentidos próprios. Nisto, trazemos a tese de Fan Xing (2014), que defende ser o romance em questão uma síntese de todas as narrativas de Jorge Amado publicadas entre 1931 e 1983. De fato, a pesquisa e a argumentação de Xing demonstram a coerência de tal percepção. Contudo, sob nossa perspectiva, *Tocaia Grande* retoma o tema do cacau menos como síntese e mais como problematização de uma história não superada, ainda que, discursiva e simbolicamente, frações socioeconômicas bem colocadas na sociedade moderna tentem renegar problemas como a injustiça social, o latifúndio, a pobreza, a fome, entre outros.

Destarte, o romance amadiano de 1984 difere substancialmente de *Cacau*, de *Terras do Sem Fim*, de *São Jorge dos Ilhéus* e de *Gabriela, cravo e canela*. Enquanto nestes o enredo

²⁰ Uma particularidade do termo “Coronel” em TG é a sua grafia com inicial maiúscula, o que não ocorre nos romances anteriores do ciclo do cacau.

gira em torno da cidade de Ilhéus e suas adjacências e seus desenvolvimentos estão amparados na economia cacauceira, em TG o pulsar narrativo encontra-se nas confluências, na obstinação e nas ações que deram formato de arruado a cidade a Tocaia Grande/Irisópolis. Se, nas demais narrativas, Ilhéus era o centro em torno do qual orbitavam as ações, reações, paixões e os destinos, na obra em questão Ilhéus e Itabuna são municipalidades a que os viventes de Tocaia Grande vão a negócios ou para pernoitar em puteiros, dormindo com quem os aceite.

Em suma, tanto a linguagem quanto os personagens de *Tocaia Grande* o afastam de seus predecessores, o que nos possibilita a visualização de novas perspectivas, entre elas uma contraposição entre o “primitivo” e o “civilizado”, isto é, uma comunidade que resistiu bravamente às duras adversidades sociais, naturais e sanitárias, mas sucumbiu com a chegada da religião e do Estado com suas leis e ordens. Enfim, é sobre isso que nos debruçaremos doravante.

1.1 “O passado de epopeia, o presente de esplendor”: assim se faz uma “civilização”

“A lei, comadres e compadres. No cano da repetição, no gatilho dos revólveres, na boca dos clavinotes, a lei se anunciava. Após a enchente e a febre.” (TG, p. 532). Assim anuncia, a certa altura, o narrador de *Tocaia Grande*. E segue a proclama:

Quem quiser pode ir embora, tomar rumo, ganhar a estrada, ficar de longe esperando que o barulho acabe, para voltar de mansinho, o cangote baixo, a fim de receber a canga e obedecer as ordens do senhor. Quem quiser pode capar o gato, botar sebo nas canelas, arrebanhar os teréns e cair fora. Não há mais lugar em Tocaia Grande para os velhacos e os cagões. (TG, p. 532).

As frases ditas, bem como o expressivo discurso proclamado pela voz narrativa soam como desabafo, mas também como possibilidades de escolha e intimidação. Tais enunciados inserem-se, pois, no contexto de preparação para o combate final entre os “tocaianos” e os “homens da lei e da ordem”, liderados por Venturinha.

A lei à qual o narrador se refere difere substancialmente daquela a ser imposta pelo bacharel e herdeiro da fortuna e do mando político de Ilhéus e Itabuna, Doutor Boaventura Andrade Júnior. Para os “tocaianos”, a lei em questão é a da repetição, do gatilho do revólver, do clavinote, que, em última instância, representam a coragem, a capacidade de reação, de enfrentamento às ameaças armadas pelas instituições do Estado.

À primeira vista, ainda que haja muitos episódios em que a ação, os conflitos são predominantes, no conjunto do romance não se observam traços relevantes do que o narrador diz ser “epopeia”, ao menos em termos clássicos. Além da voz narrativa, alguns críticos da obra, a exemplo de Fan Xing (2014) e Victor Lima Pereira Santos (2019), corroboram tal dito — sem maiores reflexões, é verdade. A obra *Tocaia Grande*, em sua composição, mostra-se como um grande painel paisagístico habitado por viventes de todas as cores, origens, vivências e crenças, disponibilizados em episódios encadeados que ora se complementam, ora destoam, narrando curiosidades e banalidades do cotidiano, desejando, a nosso juízo, segurar a atenção do leitor. Assim, o romance em estudo pode até desfrutar do sentido épico, contudo parece estar longe de ser uma epopeia.

De mais a mais, a frase dita pelo narrador no introito — “[...] o passado de epopeia, o presente de esplendor [...]” (TG, p. 7) — direciona-nos para questões temporais, para problemas históricos entre passado e presente, na narração dos acontecimentos pretéritos que possibilitaram a face esplendorosa do presente. Diga-se “face” porque no âmago as contradições, o “feio”, o “abominável”, o “atrasado” ainda estão lá, na aparência suntuosa.

Neste ponto, vale a pena lembrar e recuperar o trecho em que o György Lukács discorre sobre o romance histórico. Diz ele que, “sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível” (LUKÁCS, 2011, p. 73). Ainda, para o autor:

Na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste [...] na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos. (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo do autor).

Sendo assim, na medida em que o narrador de *Tocaia Grande* se põe no “presente de esplendor” para narrar “o passado de epopeia” ou mesmo, nas palavras dele, “descobrir e revelar a face obscura” (TG, p. 9), parece-nos que ele deseja vivificar, de fato, certas “forças históricas, sociais e humanas”, dando-lhes alguma consciência (no caso de TG, uma consciência humana, fraternal, de vida comunitária) e possibilitando ao leitor a experiência sensível e cognitiva ao trazer o passado ao presente.

De toda maneira, a “revivificação do passado como *pré-história* do presente” traz em si a ideia da narração de homens em combate ou chamados ao combate, pois, ainda numa perspectiva lukacsiana, é na ação, na reação, na interação do homem com a natureza, com o outro e consigo mesmo que se pode perceber sua essência, seu caráter, sua grandeza humana.

Assim, nos dedicaremos à análise da figura do coronel e do outro, seja esse outro a fazenda, o jagunço ou o herdeiro.

1.1.1 O coronel e as fazendas

Já próximo à narração da morte do Coronel Boaventura Andrade, nós nos deparamos com a seguinte passagem:

Tanta grandeza nas cidades, luxo e pompa nos bangalôs e palacetes, discursos, artigos de fundo, recitativos, conferências, danças dos sete véus e mil outras sublimidades: toda essa vanglória se tornara possível porque Natário, Esperidião e a facinorosa laia dos jagunços, Boaventura Andrade, Emílio Medauar e a gloriosa grei dos coronéis haviam empunhado os trabucos e partido para a conquista da mata: cada palmo de roça custara uma vida, por assim dizer. Os notáveis discursavam e escreviam sobre civilização, progresso, idéias liberais, eleições, livros e outras bobagens, palavrório e enrolação. Se eles, coronéis e jagunços, não houvessem desbravado as matas e plantado a terra, o eldorado do cacau, tema das perorações e dos ditirambos, nem em sonhos existiria. (TG, p. 446).

No trecho acima, acompanhamos o Coronel Boaventura, de sua varanda na casa-grande, ponderar, via monólogo interior, sobre o presente e o passado da região cacauzeira. Tal acontecimento é interessante porque, além de revelar certa grandeza de espírito e sensibilidade perceptiva — que vai na rememoração da história local, a qual, em parte, confunde-se com sua biografia —, também apresenta um balanço contábil simbólico de cada palmo de terra conquistado, de quanto sacrifício custaram o “luxo”, a “pompa”, o “progresso”, a “civilização” vistos e desfrutados pela geração atual.

Fato é que tais reflexões evidenciam um processo de autoconsciência do personagem em relação a si e ao mundo que o rodeia, ao passo que permite ao leitor aquele procedimento de “vivificação ficcional” das forças históricas, sociais e humanas ao qual se referia G. Lukács (2011). De todo modo, o Coronel Boaventura Andrade é uma figura peculiar na história narrada, pois não há em todo o romance registros de sua infância e juventude. O narrador apresenta o personagem já coronel, arquitetando a emboscada (adivinhada por Natário) que culminará no assassinio da tropa de jagunços do Coronel Elias Daltro, ex-amigo e rival político de Boaventura. Bem depois é que se fica sabendo que o dono da Fazenda

Atalaia é estanciano²¹ e que a sua fortuna e influência se devem à luta travada, nos tempos da conquista da terra, entre o clã Badaró e o coronel Basílio de Oliveira²².

Pois bem, se, nos outros romances amadianos do ciclo do cacau, o coronel é uma figura central, em TG ele conservará sua importância, porém não ocupará o primeiro plano, conforme sinalizamos acima. Tanto é que os dois principais coronéis, Boaventura e Robustiano, aparecem mais como referências históricas, isto é, o primeiro parece cumprir um duplo papel — de mandão político e de contraponto ao problema do herdeiro —, enquanto o segundo representa certo ideal desenvolvimentista (já que é um dos primeiros a investir em Tocaia Grande, construindo barracão, pontilhão e, depois, contribuindo para uma filial da casa exportadora Koifman & Cia no arraial “tocaia-grandense”), além da questão do fazendeiro negro, que cultua os santos católicos ao mesmo tempo que reverencia os orixás.

Assim sendo, a presença do Coronel Boaventura Andrade nas páginas de *Tocaia Grande* é fixada, a princípio, no campo político, marcada pela anulação do seu opositor regional, o Coronel Elias Daltro, considerando que, nas palavras do narrador, eram “amigos e correligionários, os dois coronéis”, depois “tornaram-se inimigos jurados, cada qual se considerando dono exclusivo daquela imensidão de terra devoluta, de mata cerrada, que se estendia da boca do sertão às margens do rio das Cobras” (TG, p. 14). Como evidente, o motivo da intriga é a terra, ou melhor, a ampliação de suas posses, contudo soma-se a isso o domínio político, pois Elias Daltro era o chefe político da região, espaço ambicionado por Boaventura. Todavia, tanto pela voz narrativa quanto pelo discurso direto livre do personagem, o termo “política” é tido como eufemismo para “tiroteios, tocaias, encontros sangrentos com mortos e feridos” (TG, p. 14), já que “política” soa para o coronel “mais civilizada, menos violenta”, de sorte que novamente importa a sonoridade, a aparência abrandada, por assim dizer, e não a violência em si com sua feiura, suas gravidades e consequências.

Ademais, o eufemismo prezado pelo fazendeiro Boaventura Andrade é assim sintetizado pelo narrador: “no cartório, em Itabuna, iriam apenas legalizar o ato da conquista, o fato consumado, obedecendo-se à seqüência correta, tão ao gosto do Coronel. Primeiro a tocaia, depois o caxixe; melhor dito, primeiro a trampa depois a lei” (TG, p. 26).

Neste ponto, José Luiz Ribas, bacharel em direito, escreveu interessante artigo sobre a violência e a lei em *Tocaia Grande*, em que ele afirma que, “Ao contrário dos modelos idealistas da teoria jurídica, vê-se a absoluta prevalência da facticidade sobre a validade.

²¹ Nascido em Estância, Sergipe.

²² Narrada em *Terras do Sem Fim*.

Tocaia e caxixe, trampa e lei significam estes momentos antagonísticos no *devoir* das relações sociais brasileiras” (RIBAS, 2020, p. 817). E mais, assevera o bacharel que:

A tocaia, isto é, a violência repentina, é o modo generalizado de regulação do poder. Não há controle político propriamente dito, tampouco um regramento democraticamente referenciado. A ordem é constituída pelo exercício direto da ação dos coronéis, uns contra os outros ou contra os despossados, através de seus jagunços. Após a tocaia, realizada a facticidade que impõe o poder, dá-se o caxixe, palavra que significa imediatamente a negociata econômica da lavoura, mas que se refere, naquele contexto, ao acordo de vontade dos poderosos sobre a partilha daquilo que é espoliado. (RIBAS, 2020, p. 817).

Dessa maneira, fica claro o jogo semântico e dialético de termos e ações explicitados pelo narrador do início ao fim do romance com a aparente finalidade de demonstrar o contínuo movimento entre a lei e o crime, o moral e o imoral, a ordem e a desordem, que se relativizam à vontade e às necessidades dos coronéis, sendo eles mandões políticos ou não. Nas narrativas anteriores, são correntes as cenas de desprezo dos poderosos pelas leis vigentes e o apego visceral a bacharéis experientes e bons de “caxixe” ou ao jagunço e à tocaia que possam burlar ou anular legalidades ou, ainda, conferir aspecto legal a ações ilegais e/ou imorais. Certamente a tocaia de Firmo a mando do coronel Sinhô Badaró, bem como o registro forjado da mata do Sequeiro Grande por Horácio da Silveira e pelo advogado Virgílio (*Terras do Sem Fim*) são exemplos de ilegalidades com aparência legal. Ainda, se lembrarmos o episódio do octogenário Horácio esbravejando na varanda de sua casa-grande contra a realização do inventário de suas fazendas (*São Jorge dos Ilhéus*), veremos que historicamente houve e há um amoldamento, uma adequação das leis à vontade daqueles que estão no poder.

Retomando, o Coronel Boaventura Andrade, ainda que de forma menos intensa em relação a outros coronéis do ciclo, vivifica as contradições histórico-legais do seu tempo, porém com a singularidade de suavizar, linguisticamente, o grotesco decorrente de suas ordens e ações. Ademais, o comportamento e a atitude de Boaventura em TG são de alguém voltado a si, contudo é mais ainda de um personagem cujo projeto ou cuja realização pessoal se concretizaria num eventual sucesso em júris e na política do filho único, Boaventura Andrade Filho (Júnior) — desejos que o coronel morre sem realizar.

A certa altura, no romance, o narrador em sua onisciência nos faz saber que o dono da Fazenda da Atalaia se afligia com a enrolação do filho. Em *Tocaia Grande*, lemos a aflição do coronel: “por causa dele [Venturinha] trabalhara sem descanso, dia e noite. Rompera a mata e

a desbravara, plantara léguas de cacau. Empunhara armas, combatera, arriscara a vida, mandara matar e matara” (TG, p. 367).

É evidente que o fazendeiro não parece arrependido de seus feitos, entretanto não está contente, pois gradativamente viu seus planos, todos eles centrados no herdeiro, esmaecerem-se. Mais adiante, em tópico específico, desenvolveremos esse tema. Por ora, basta dizer que a frustração de Boaventura, no que tange à manutenção do poderio e ao sucesso do filho nas tribunas dos tribunais e das Câmaras (deputado ou senador), é reveladora das contradições pessoais e familiares do mandão — por se colocar à sombra do herdeiro —, mas também do fracasso, da inutilidade de uma geração que se dedicou à fanfarronice e boemia possibilitada pelo dinheiro dos pais e pelas novidades urbanas, sobretudo nas capitais.

Por sua vez, o Coronel Robustiano de Araújo, à parte a fortuna e as fazendas, pouco tem a ver com o perfil do vizinho dono da Atalaia. Já quase no fim da narração, o narrador nos informa que, “ao contrário do que sucedia com muitos, o Coronel Robustiano de Araújo não buscava esconder o sangue negro que lhe corria nas veias, abundante e poderoso. Branco puro por ser rico [...], nem assim renegava os orixás” (TG, p. 479). E continua a voz narrativa:

O jovem Robustiano se juntou a Basílio de Oliveira na luta legendária contra os Badarós: rompeu a mata, demarcou terras, enfrentou jagunços. Corpo fechado, protegido de Oxaguian, não sofreu sequer um arranhão. Plantou cacau, elevou rebanhos, casou com moça rica, por sinal uma parenta dos Badarós, a menina Isabel. Não teve filho varão [...]

À vista disso, pode-se vislumbrar ao menos três aspectos que particularizam (em termos lukacsianos) a figura do coronel. Primeiro, a origem miscigenada — filho da “mulata Rosália, escura e bela” com o patrão, “o professor primário Sílvio de Araújo, lindo e pobre, fraco do peito” (TG, p. 479) — e a influência cultural negra; segundo, para além do monocultivo do cacau, a dedicação à pecuária, contando com considerável rebanho bovino; e, terceiro, a inexistência de filho varão, tendo procriado três filhas, umas das quais é casada com um engenheiro francês de nome Jean Laffitte.

Pois bem, em *Cacau*, em *Terras*, em *São Jorge* e em *Gabriela*, não há registro de coronéis negros. Há sim relatos de mulatos, de sertanejos que migraram para o sul baiano e, nos tempos da ocupação das matas, grandes faixas de terras devolutas, conseguiram seu quinhão, que fizeram evoluir à base de intuições agrícolas e rígidas regras para com os trabalhadores e, sobretudo, por meio de caxixes e tocaias. O Coronel Robustiano é um desses

mulatos que, como conta o narrador, “ainda moço partiu para a guerra do cacau e dela regressou vitorioso” (TG, p. 479). De qualquer maneira, o mencionado fazendeiro difere-se dos demais porque ele é grapiúna nato, fato pouco comum na região cacauera. Geralmente os coronéis que dominam a zona são migrantes. Não que o caso de Robustiano seja exceção, mas também não é regra. E isto possui uma explicação histórica, para a qual recorreremos ao historiador Gustavo Falcón. Conforme o historiador:

A incapacidade dos donatários em deslanchar o progresso da capitania levou ao fracionamento das terras, divididas em diversas sesmarias na segunda metade do século XVIII [...].

Até o começo do século XIX, Ilhéus não passava de um pequeno povoado fundado pelos jesuítas, cujas edificações mais importantes eram uma igreja e um colégio, com uma rarefeita população de “nove mil almas e 997 escravos”, “1.042 almas” das quais habitavam o vilarejo.

Foi o florescimento econômico do cacau o responsável inclusive pela elevação da vila à categoria de cidade em junho de 1881. (FALCÓN, 2010, p. 35).

Esse breve resumo da história de Ilhéus, região central da zona cacauera, demonstra que a cacauicultura não era a produção dominante até fins do século XIX. Predominava por lá o cultivo da cana-de-açúcar e do fumo. Portanto, apenas mais tarde os filhos naturais de Ilhéus vão para “a guerra do cacau” e passam a disputar títulos de grandes fazendeiros com os migrantes sergipanos, com os sertanejos. Contudo, isto não enseja que, desde o início, não houvesse ilheense nato envolvido com a cultura do cacau; apenas não estavam, a princípio, entre os grandes proprietários. De mais a mais, como uma observação, já no século XX, testemunharemos um protagonismo da geração nata de grapiúnas, principalmente no campo político, segundo atestam os estudos de Gustavo Falcón (2010) e de Antonio Pereira Sousa (2001).

Voltando ao personagem do Coronel Robustiano de Araújo, este, além de mulato, conserva do lado materno a preferência pela cultura afro, sobretudo quanto à religião. Umbandista, filho de Oxaguiã, doava dinheiro à igreja católica, contudo também dava comida (oferenda) ao seu orixá. Adiante falaremos um pouco mais sobre esse aspecto da religiosidade em *Tocaia Grande*. Por ora, importa ressaltar esse elemento sincrético, visto que, apesar de comum entre os coronéis, poucos assumem o lado afrodescendente tão manifesto como o faz Robustiano. De toda sorte, é sob a guarda e proteção do orixá que o fazendeiro sai ileso, sem um arranhão sequer, da luta pela conquista da terra, ao lado de Basílio de Oliveira, como nos fazer saber o narrador. Obviamente, há ainda uma questão de

cultura e de misticismo, na qual não adentraremos por ora. Entretanto, no romance *in foco*, este problema constitui parte fundamental para se pensar a formação sociopolítica da região cacauera e, por extensão, do Brasil. Ademais, a voz narrativa sugere que, em parte, as vitórias obtidas por Robustiano, facilmente traduzidas nas “mais de seis mil arrobas [de cacau] por safra” e no “considerável rebanho bovino” (TG, p. 479), muito se devem à fé e aos cuidados do guardião espiritual do fazendeiro. Enfim, se é verdade o que diz Lukács sobre a ação, isto é, “que somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência” (LUKÁCS, 2009, p. 205), então não é menos verdade que a figuração do coronel, dono da Fazenda Santa Mariana, é representativa de tendências histórico-sociológicas que escapam parcialmente ao modelo coronelista tradicional, de modo que, ao que sugere a narrativa amadiana de 1984, Robustiano, assim como Horácio da Silveira (TSF) e Altino Brandão, compõe o quadro dos coronéis progressistas.

Em seu ensaio sobre o mandonismo, Maria Isaura Pereira de Queiroz disserta sobre duas correntes políticas fortes e atuantes entre os coronéis, quais sejam, uma conservadora e outra progressista — esta, marcada pela ideologia liberal. Todavia, é importante salientar que essa distinção não é levada às últimas consequências como se observa em *Gabriela, cravo e canela*. Em *Tocaia*, a face progressista dos coronéis aparece multifacetada: é a pessoa que empresta dinheiro a trabalhador sem lhe cobrar juros; é o fazendeiro que moderniza a infraestrutura da fazenda e adere às novas técnicas de cultivo e colheita do cacau; é o indivíduo que investe em pecuária; é o sujeito que se apresenta humanizado em sua capacidade de não se sobrepôr, mesmo sendo muito rico, às pessoas ao seu redor. Não à toa Robustiano se torna fiador e compadre do negro Tição. É amigo dos viventes de Tocaia Grande, além de, junto com o Capitão Natário, ser o financiador do desenvolvimento do lugar, construindo barracão e pontilhões.

Em suma, uma última peculiaridade do personagem Robustiano é a paternidade de apenas herdeiras fêmeas, o que é incomum no universo dos coronéis, porém não improvável. Em *Terras do Sem Fim*, temos a figura de Sinhô Badaró, que tem como herdeira única Don’Ana, entretanto as ações desta a distinguem de certo padrão comportamental relegado às moças filhas de fazendeiro, como já demonstrado em capítulo anterior deste trabalho. Além do mais, acerca das filhas do Coronel Robustiano, ficamos sabendo somente que as três estudaram no “Colégio da Piedade com as boas freiras ursulinas. Seriam professoras primárias como o avô mas não teriam necessidade de lecionar — morenas formosas, herdeiras ricas, não

lhes faltariam pretendentes” (TG, p. 480). Ainda somos informados pelo narrador de que a primogênita casou-se com um médico e a caçula foi desposada pelo engenheiro francês, mas nada se fala da filha do meio. De qualquer maneira, é interessante perceber as diferenciações nos encaminhamentos ou nos rumos dos destinos de herdeiros: às moças, o colégio em Itabuna para serem professoras; aos rapazes (no caso, Venturinha), a faculdade de direito na Bahia (Salvador) para se formarem bacharéis e políticos de carreira.

Como fica evidente, o Coronel Rosbustiano de Araújo é um tipo estético que agrega em si aquelas forças históricas, sociais e humanas das quais falava Lukács (2011) algumas páginas acima. Isto porque a sua figuração o apresenta como homem do povo que, embora tenha alcançado riqueza, não abre mão de suas raízes étnico-culturais nem de estar com o povo. Obviamente, pode-se objetar, do ponto de vista político-econômico, o aburguesamento do coronel, contudo é visível que o escritor Jorge Amado encontrou, no que cabe à representação estético-literária, a sintonia entre o fazendeiro e o homem Robustiano, com suas escolhas, paixões, experiências privadas e públicas mais perto da vida, próximas ao povo.

1.1.2 O coronel e o capataz

Na mesma linha em que se insere o tema do coronel e da fazenda como componentes fundamentais de um processo de formação local com alcance nacional, conforme vimos acima, concorre o problema dos jagunços como sujeitos inseridos numa lógica de lealdade e submissão ao chefe, ao coronel, mas também como figuras representativas (um tipo, em termos lukacsianos) e sintomáticas de uma personalidade que transita entre o comodismo e a ascensão socioeconômica. Assim, ao folhear o romance *Tocaia Grande*, deparamo-nos com o seguinte trecho:

Sentado na cadeira de braço à cabeceira da comprida mesa da sala de jantar da casa-grande da Fazenda da Atalaia, o Coronel Boaventura Andrade percorreu com o olhar os excelentíssimos senhores presentes, convivas escolhidos a dedo e, elevando a voz, dirigiu-se a Natário. [...]

— Tu és um homem direito, compadre Natário — declarou.

[...] O Coronel disse e redisse para que não restasse dúvidas:

— Um homem de bem como existem poucos.

Para que todos os convidados — a nata de Ilhéus e de Itabuna, de Sequeiro de Espinho e de Água Preta — soubessem quanta consideração ele dispensava a quem a merecera por lhe ser leal e devotado durante mais de vinte anos. (TG, p. 279).

Ao imaginar o Coronel Boaventura “sentado na cadeira de braço”, é quase automático lembrar a cena de Sinhô Badaró a conversar com seu irmão Juca na sala da casa-grande (TSF). Também é imediato recordar “a cadeira de alto espaldar” do coronel Ramiro Bastos no instante da conversa com o compadre Altino Brandão (GCC). A imagem da cadeira parece ser simbólica na medida em que traduz o lugar, a posição que confere poder ao seu ocupante. No caso, trata-se do Coronel Boaventura Andrade, dono de fazendas que atravessam municípios, mandão político e anfitrião de um banquete em homenagem ao aniversário da “santa” esposa e à chegada do filho Venturinha. É neste ambiente marcado pela presença de um público seleta — “a nata de Ilhéus e de Itabuna, de Sequeiro de Espinho e de Água Preta” (TG, p. 279) — que o coronel irá prestigiar Natário da Fonseca, reconhecendo ser este um “homem direito”, “um homem de bem”. Por certo, isto diz muito, mas não expressa tudo.

O personagem Natário é um dos que compõem o primeiro plano do romance *Tocaia Grande*. A sua presença e importância, em termos de visibilidade e simbologia estético-literária, superam a atuação de figuras como os coronéis, por exemplo. A figuração de Natário é a transformação do vilão em herói, do assassino sanguinário em benfeitor.

É descrito pela voz narrativa como alguém de “face larga de índio, cabelos negros, escorridos, maçãs do rosto salientes, olhos miúdos e argutos”. E continua o narrador afirmando que o personagem “ostentava o título de capataz e se bem exercesse o cargo a contento, responsável pelo trabalho nas roças de cacau, nos últimos tempos se ocupara sobretudo com a briga, entrevero mortal, que dividia os poderosos senhores”. Enfim, nas palavras daquele que narra, “de jovem fugitivo da justiça, Natário ascendera àquelas alturas: capanga, capataz, chefe de jagunços, homem de confiança, pau para toda obra” (TG, p. 13).

Diferentemente de outros personagens do ciclo de narrativas do cacau amadianas, o “homem de confiança” do Coronel Boaventura é o único que desfruta ascensão. Apenas para mencionar, Honório, em *Cacau*, ainda que dissesse ter consciência de classe, continuou jagunço de Mané Frajelo; já o negro Damião (TSF), mesmo alcançando um nível de consciência que despertou sua subjetividade humana, por assim dizer, enlouqueceu. Além de Damião, temos Antônio Vitor (TSF e SJI), estanciano, que se fez jagunço de Sinhô Badaró e, casando-se com a negra Raimunda, tornou-se pequeno proprietário, aproximando-se em parte do que seria o Capitão Natário mais tarde. Entretanto, em GCC temos Fagundes, migrante sertanejo que se fez jagunço do coronel Melk Tavares. Para além do clímax propiciado pela narração da fuga do sertanejo após atirar no coronel Aristóteles Pires, Fagundes, junto com Clemente, ambicionava reunir algum dinheiro para comprar um pedaço de terra em que

pudessem cultivar — desejo que não se realizou. Enfim, a recuperação de algumas figuras importantes que compõem o rol dos jagunços no ciclo ficcional de Jorge Amado que tematiza a cultura cacaueteira tem o intuito de, assim como nos casos dos coronéis e seus herdeiros, trazer às claras quem compõe a casta social dos jagunços e qual o papel histórico que cumprem na história local e, também, no processo de formação nacional, sobretudo aquele situado no período da chamada República Velha (1889 a 1930). Obviamente a representação do jagunço na história brasileira não se restringe à Primeira República; ela é bem anterior, como já pontuamos em passagem pregressa neste trabalho. Inclusive, comporta sentidos distintos, apesar de próximos, pois jagunço difere de capataz e não é a mesma coisa que capanga ou pistoleiro e menos ainda cangaceiro, conforme observa Maria Isaura Pereira de Queiroz em seus estudos sobre *O mandonismo local na vida política brasileira* (1976).

Pois bem, superando certo padrão figurativo, em que quase sempre os jagunços são ou sertanejos ou negros, Natário é mameluco. Quanto à descendência, o narrador não deixa claro quem são os pais do capataz do Coronel Boaventura, entretanto informa que ele era da cidade de Propriá, município sergipano, às margens do rio São Francisco, região esta que recebeu a missão jesuíta para catequizar índios.

Para além dessas informações que dizem de onde veio Natário, importa perceber quem e o que ele se tornou no curso da narrativa. Assim, logo nas primeiras páginas do romance, lemos o seguinte:

Natário servia ao Coronel Boaventura há mais de quinze anos, com uma lealdade repetidas vezes posta à prova: nas lutas passadas, por duas ocasiões lhe salvara a vida. Quando chegara à Atalaia pedindo couto [...] era um rapazola imberbe, ninguém daria nada por ele. Hoje, o nome de Natário corre mundo, respeitado, bem visto por uns, odiado por outros, temido por todos: quando abre a boca faz-se silêncio para ouvi-lo, quando saca da arma é um deus-nos-acuda, um salve-se-quem-puder. (TG, p. 15).

Respaldado em valores como o compromisso e a lealdade àquele que o acolheu, o mameluco não apenas ascendeu de “capanga” a “pau para toda obra”, mas tornou-se uma personalidade conhecida e dominante tanto quanto os coronéis. Destarte, a figura de Natário pode ser posta, para fins analíticos, em dois planos: um privado e outro público. Como homem privado, sobretudo no campo trabalhista, é o trabalhador que, por méritos, galgou degraus, saindo da função de capanga e chegando a administrador da Fazenda da Atalaia, ocupação que demanda elevado nível de confiança e responsabilidade. E, neste aspecto, reitera a tipicidade de Natário, já que, nas outras narrativas do ciclo, não aparece essa

representação do administrador. Ainda, como homem privado, o ex-capataz passa a ser pequeno proprietário ao ganhar do Coronel Boaventura uma faixa de terra escriturada e uma patente de Capitão da Guarda Nacional. Desse modo, há um movimento narrativo de engrandecimento do personagem, um movimento que começa no plano privado e é fortalecido sobremaneira no plano público, tanto que “o nome de Natário corre mundo, respeitado, bem visto por uns, odiado por outros, temido por todos” (TG, p. 15).

Ainda, na condição de homem público, o Capitão Natário se torna um dos líderes e benfeitores de Tocaia Grande. A certa altura da narrativa, o narrador nos informa que:

Natário passava a maior parte do tempo nas fazendas, na Atalaia e na Boa Vista, ainda mais durante o temporão e a safra, cuidando da colheita e da secagem do cacau. Quando porém parava em Tocaia Grande, a casa se enchia numa fartura de visitas. Na mesa não sobrava lugar [...]. Amigos, compadres, simples conhecidos, pessoas que tinham assunto a tratar com ele, forasteiros que vinham cumprimentá-lo, ademais dos habitantes. Quando passava, a pé ou a cavalo, pelo descampado, pelo Caminho dos Burros, pela Baixa dos Sapos, todos o saudavam cordial e alegremente, num misto de consideração e estima. Os homens tiravam-lhe o chapéu em sinal de respeito, as mulheres sorriam-lhe com apreço [...]. Os meninos corriam a beijar lhe a mão:

— A benção, Capitão! (TG, p. 364).

Se bem observarmos, ficam evidentes as simpatias, as deferências, as considerações da população “tocaia-grandense”, bem como dos transeuntes e de todos da zona cacauera para com o Capitão Natário da Fonseca. Neste ponto, importa perceber os movimentos de ação e reação tanto por parte do ex-capataz, quanto do lado daqueles que com ele interagem. Assim, é visível o esforço do narrador em elevar a figura do Capitão, alçando-o à figura do *Pater*, isto é, a voz narrativa cria uma relação cuja base se assenta no paternalismo ou, melhor dizendo, baseia-se na relação patriarcal. Isto, aparentemente, com o intuito de aproximar o perfil do personagem ao dos Coronéis (no que se refere às deferências do povo), porém sem abrir mão daquilo que identifique Natário como homem do povo. Dessa maneira, o ex-jagunço retribui os gestos de consideração e estima aceitando à sua mesa todos e todas, sem distinção de cor, de classe social e econômica, sendo conhecido ou desconhecido (com boas intenções). Paulatinamente, o dono da Fazenda Boa Vista, além de corresponder às deferências, protege Tocaia Grande e zela pelo seu bem-estar, reiterando constantemente que “quem conquista mando e autoridade contrai obrigações” (TG, p. 306). É assim, pois, que Natário manda levantar casa de madeira para acolher dignamente Bernarda e Jacinta Coroca; que abate os três jagunços sanguinários que assaltaram o armazém do Turco Fadul Abdala; que contribui

para a construção do pontilhão; que mantém os ânimos do povo de Tocaia Grande após a tragédia da enchente; que se mantém e conserva os seus no povoado no dramático episódio da febre para evitar debandada; que contribui para realização do reisado de Sia Leocádia; e que garante, até a última bala disparada, a defesa do arraial e de sua população.

Ainda, corrobora a elevação do Capitão Natário a *Pater* o fato de ele ser alçado a “emissário do destino” pela família estanciana (TG, p. 248). Quer dizer, o Capitão é aquele que tem uma missão a cumprir, que tem a obrigação de dar direção aos “sem-lugares” do mundo, de cuidar daqueles que estão sob sua guarda e protegê-los. Natário, de fato, parece ter poder sobre a vida e a morte, desde a sua primeira ação no romance (a armação e execução da grande tocaia), passando pelo investimento em Tocaia Grande e por sua defesa enfática, até o derradeiro disparo, que sugere o abate de Venturinha. Portanto, a figura do administrador da Fazenda da Atalaia, assim como parte dos personagens masculinos de TG (o negro Castor Abduim e o Turco Fadul Abdala), parece estar a serviço de divindades que os alçaram a emissários do destino das putas, dos migrantes estancianos e sertanejos, enfim, de todos os viventes que passavam ou se assentavam na comunidade de Tocaia Grande.

Ademais, há um trecho em *Tocaia Grande* em que se pode verificar um outro aspecto da personalidade do ex-capataz, pois trata-se de uma passagem enigmática na qual o narrador enceta, num processo de introspecção histórico-filosófica um tanto mítico, uma reflexão que estreita a zona de influência entre a figura do Capitão Natário e o personagem do beato Deoscóredes — que, ao que tudo indica, é uma referência histórica a Antônio Conselheiro. Assim lemos na página 240:

Adolescência vadia, Natário não enjeitava festa de santo milagreiro nas barrancas do rio São Francisco onde nascera. Fora guia de cego, chamego de mulher-dama, zagal de beato. Cavalgando a besta do Apocalipse, o beato Deoscóredes marchava impávido para o dia do juízo final conclamando penitentes nas vésperas do fim do mundo. A seu flanco, em vez de trombeta, o arcanjo anunciador conduzia uma lazarina, exercitava a pontaria. Comparsa na procissão das chagas, mensageiro da demência, apaniguado de Bom Jesus e da Virgem Mãe, o imberbe pregoeiro tocara as extremidades do horror, bailara na festa dos moribundos, recebera as cinzas da quaresma, queimara judas na aleluia. (TG, p. 240).

É patente a influência mítica do beato na formação cultural e identitária de Natário, de maneira que tal ação alcança o Capitão em sua fase madura, levando-o a ponderar, num instante de solidão, sobre sua sorte e o destino dos seus protegidos.

A metáfora do beato Deoscóredes cavalcando a besta do Apocalipse se repetirá outras vezes no romance, porém a voz narrativa advertirá que “a besta do Apocalipse era um tardo jumento de presépio quando, para enfrentar o império da abominação, o profeta deveria montar ao menos o lobisomem ou a mula-sem-cabeça” (TG, p. 249). Nesta metáfora não deixa de ir certa ironia. Entretanto, importa perceber, para além das referências histórico-religiosas, a ação e os efeitos indiretos do personagem profético na personalidade do Capitão Natário. Quer dizer, essas passagens enigmáticas são fios de pensamento do benfeitor de Tocaia Grande, que, caminhando, montado em sua mula, vai ruminando tais memórias até ao ponto de ser alçado a “emissário do destino” pelos sergipanos e pelo próprio narrador. Não à toa nos revela este que:

O pensamento do Capitão Natário da Fonseca refluíu até as barrancas do rio São Francisco, aos prados da indigência e do arbítrio. No silêncio da mata ouviu queixumes e um clamor de agonia. Por um breve momento cavalcou de novo, lado a lado, com o beato Deoscóredes prestes a decretar o fim do mundo e a alforria do povo. (TG, p. 249).

Como evidente, portanto, Natário tem ciência de que ele, assim como o beato, tem uma missão a cumprir. Ao ouvir os “queixumes” e o “clamor de agonia” da família de sergipanos, ao refluir sobre “as barrancas do rio São Francisco” e aproximá-las dos “prados da indigência e do arbítrio”, que é Tocaia Grande, o Capitão sabe o seu destino: “decretar o fim do mundo” e alforriar o povo. E neste propósito, mais uma vez, é explícito o engajamento da voz narrativa, ainda que de forma ponderada e harmoniosa, esteticamente.

De mais a mais, o proprietário da Fazenda da Boa Vista acredita-se herdeiro das profecias e o é na medida em que se põe do lado da população “tocaia-grandense”, investindo no desenvolvimento local e protegendo o arraial dos desastres (naturais e sanitários) e dos malfeitores. Daí que a carga negativa que recai sobre a figuração dos jagunços — como seres sanguinários, brutos, violentos — é amortizada e humanizada nas representações de Natário e mesmo do negro Esperidião, conforme assevera o professor de direito penal da Universidade Federal da Bahia, Sérgio Habib. Para ele, Jorge Amado “busca com isso [a figuração do vilão que não é de todo mau] humanizar o estereótipo do indivíduo pernicioso, maléfico, frio, sanguinário” (HABIB, 2012, p. 98). Essa posição confere universalidade ao jagunço, sem, contudo, anular sua singularidade, quer dizer, sem deixar de lado características e ações que são próprias de tal personagem ou que o conduziram até aquela situação. Exemplos disso são os “jagunços sem senhor” (a trinca Manezinho, Chico Serra e Janjão Fanchão), que aderem ao

banditismo, ou os jagunços tipo “cães de guarda” (Esperidião), que, sem maiores perspectivas, vigiam a porta do patrão sem nada pedir.

Pois bem, acerca deste último tipo, há um momento no romance em que o Coronel Boaventura, na varanda de sua casa-grande, entre os seus dois leais cabras (Natário e Esperidião), diz-nos oniscientemente:

Natário fora recompensado, se não na medida do merecimento [...], ao menos possuía um pedaço de terra plantado de cacau: trabalhador e sabido, acabaria rico. Já Esperidião não tinha onde cair morto; guardava seus teréns num quarto sem janelas na puxada aos fundos da casa-grande. Sono leve, ouvido fino, dormia na sala guardando o quarto e o descanso do patrão. Nunca abriera a boca para reclamar, nada quisera nem pedira. (TG, p. 447-448).

Desta maneira, observa-se, na distinção feita pelo narrador onisciente, uma categorização de duas personalidades, de modo que, apesar de guardarem papéis similares, um avança e o outro não. Porém, os dois compartilham a mesma decisão de não mais terem senhor após a morte do coronel, bem como se juntam, no desfecho da narrativa, na defesa de Tocaia Grande. Inclusive, Esperidião salva Natário da morte certa, na dramática cena em que Bernarda leva um tiro que seria para o seu padrinho (TG, p. 523).

Com tudo isso, a figura do Capitão Natário cumpre ainda mais uma função relevante na narrativa, qual seja, a de mediador entre o Coronel Boaventura e seu herdeiro, Venturinha.

Logo no início do romance, lemos o seguinte discurso de Natário:

— Tu tá pra sair da faculdade, doutor formado, mas tu ainda tem muito que aprender. Cada hora tem sua serventia: hora de tiro, hora de caxixe. O Coronel quer que você seja o mediador com o pessoal de Itabuna. Me disse: — *Venturinha está carecendo começar a se desasnar. Dessa vez é ele quem vai resolver tudo, quero ver como ele se sai.* (TG, p. 24, grifo do autor).

Para além da linguagem coloquial e do fato de ser o primogênito de Boaventura Andrade o mediador dos ajustes finais da “declaração de paz” com o “pessoal de Itabuna”, é o Capitão que, nesse episódio — e em outros —, faz a mediação entre pai e filho. Em toda a narração, há poucos momentos de interação direta entre a figura paterna e sua cria. Obviamente, trata-se de uma particularidade, haja vista que, se, nos romances anteriores do ciclo do cacau, a relação entre os patriarcas e seus herdeiros é caracterizada pelo distanciamento afetivo e limitada ao essencial, em *Tocaia Grande* também o será, porém sob o intermédio de um ex-jagunço que conta com a estima e confiança do coronel.

De todo modo, esse papel de intermediador familiar vivido por Natário não o salvará, mais tarde, da ira e da intervenção despótica de Venturinha em Tocaia Grande ao receber a negativa do Capitão para continuar administrador da Fazenda da Atalaia, de sorte que a consequência das ações descontroladas do herdeiro e ex-amigo será um tiro na cabeça dado pelo Capitão Natário.

Em suma, pensar a figuração de Natário, em todo o seu percurso até se tornar pequeno proprietário, Capitão, benfeitor e herói do povo “tocaiano”, é discorrer, a partir de sua história pessoal, sobre o sentido histórico do *dever a ser*. Isso porque, antes do auge, Natário “fora guia de cego, chamego de mulher-dama, zagal de beato” (TG, p. 240), fora “capanga, capataz, chefe de jagunços, homem de confiança, pau para toda obra” (TG, p. 13) do Coronel Boaventura. De todas essas ocupações, diz o personagem, a certa altura do romance, ao se dirigir à mulher: “Eu sei me cuidar, meu ofício toda vida foi esse, o de jagunço, tu sabe muito bem” (TG, p. 522). Assim, não seria absurdo situar a figura de Natário no que G. Lukács denominou, em *O romance histórico* (2011), “indivíduo histórico-mundial”, cuja característica fundamental é ligar “os traços essenciais dos acontecimentos aos motivos de seu próprio agir e de sua condução do agir das massas” (LUKÁCS, 2011, p. 62). Como foi demonstrado, numa colocação secundária na história, o personagem amadiano em questão liga o “alto” e o “baixo” e, como mediador não apenas entre o patriarca e o herdeiro, faz a conexão entre os acontecimentos e suas causas, liderando a luta dos “tocaianos” contra a lei e a ordem do Estado, encabeçado pelo bacharel e dono de Ilhéus e da região, Venturinha.

1.1.3 O coronel e o herdeiro

Junto ao aparecimento recorrente de personagens que compõem o chão dos romances do cacau amadianos, tais como os coronéis, os jagunços e os comerciantes, é presente, também, a figura do herdeiro. Este, que deveria ser parceiro e continuador das lutas e labutas paternas, acaba por antagonizar com o patriarca ao renegar o investimento e os projetos deste e viver uma vida ao sabor da vadiagem, de mentiras e manipulações, de caprichos e despotismos. Assim sendo, o narrador, em sua onisciência, confessa o sentimento de frustração que quebra as expectativas do Coronel Boaventura Andrade:

A seu ver, tendo completado o curso da faculdade de Direito, ostentando o rubi no dedo anelar, emoldurados postos na parede da sala de visitas, o diploma e o quadro de formatura, Venturinha estava apto a iniciar a carreira e a palmilhar o caminho traçado: advogar, casar com moça de família rica —

tão rica pelo menos quanto a dele —, fazer política, assumir as responsabilidades e os postos que lhe competiam. Para isso o Coronel trabalhara como um mouro, lutara de armas na mão, derramara sangue, corra perigo de vida. (TG, p. 124).

Com a alegria de ver o unigênito formado bacharel e o anseio de vê-lo exercendo a profissão, bem casado e assumindo os encargos que lhe competem, somados ao respectivo desapontamento do coronel em perceber o rebento se distanciar cada vez mais de tais compromissos e responsabilidades, não é difícil ver a fratura na relação paternal, que se insere no âmbito pessoal-familiar, mas também é da ordem social e histórica na medida em que revela uma tendência à transgressão no relacionamento.

Um pouco adiante, o narrador de *Tocaia Grande* nos informa que:

Desistira de lutar para tê-lo junto a si, transformando finalmente em realidade antigos planos, arquivadas ambições, cumprindo o destino brilhante que para ele sonhara e decidira. Mas não perdia a esperança de que, numa dessas apressadas visitas, por milagre dos céus, o estróina resolvesse assentar a cabeça, assumir o escritório, pondo-se a trabalhar como devido [...]. O Coronel não queria morrer sem admirar o filho discursando na tribuna do júri, absolvendo réus, senhor da eloquência e do sarcasmo, esmagando promotores. (TG, p. 282-283).

Novamente a voz narrativa, em sua onisciência, faz transparecer o lamento do coronel pelo investimento e pelos sacrifícios feitos na formação do filho, o desejo em vê-lo assumir as incumbências e destacar-se na tribuna do júri. Entretanto, nada disso é possível para Venturinha, que, tendo ciência dos projetos do patriarca, amparado pela fortuna da família e encantado com os prazeres propiciados pelos cabarés da Bahia, do Rio de Janeiro e, posteriormente, da Europa, nada faz senão vadiar e enganar o coronel e dona Ernestina (a mãe) com mentiras e falsas promessas.

Assim, é compreensível a tirada expressa pela figura do dono da Fazenda da Atalaia acerca de seu herdeiro: “[...] com estudo demais, Doutor acaba virando vagabundo” (TG, p. 367). Vai neste dito certa carga de sarcasmo e de desilusão, haja vista que, a essa altura, o fazendeiro já se dera conta da personalidade fanfarrona e manipuladora do filho, além da impossibilidade de ver seus projetos e desejos se realizarem.

Assim sendo, não é exagero dizer que a derrocada da era dos coronéis em larga medida, em parte, foi devida às disputas político-econômicas travadas entre si e contra os exportadores, mas também, em outra parte, decorreu da ruptura de projeto de poder entre os mandões e seus filhos varões.

Operando dentro da dialética do útil e do inútil, do “promissor” e do “promíscuo”, os herdeiros do cacau, apesar de possuírem todas as condições materiais (a fortuna familiar) e espirituais (o acesso a bens culturais prestigiosos) para o sucesso na carreira de bacharel, na vida política ou na administração dos negócios da família, acabam por enveredarem pelos caminhos da vadiagem. Contudo, vale ressaltar que tal comportamento não é geral, no sentido de que nem todos os descendentes são boêmios. Emílio Medauar, filho dos Medauar e também bacharel, segundo nos informa o narrador, “ao menos assinava artigos e versos nas gazetas, profissão de duvidosa renda mas de lustre e estimação” (TG, p. 282). O fato é que a falta de perspectiva dos primogênitos, sugerida pela voz narrativa, está em todas as obras do ciclo do cacau amadiano. Se, num primeiro momento, verifica-se um aparente movimento limitado quanto ao caminho a seguir por parte dos primogênitos — ser boêmio ou ser poeta —, noutras circunstâncias, é evidente que as coisas não são tão simples como parecem. Em seu livro *Coronéis do cacau*, o professor e historiador Gustavo Falcón resalta que, “quando os filhos dos coronéis pioneiros começaram a participar dos negócios da família e da política, esta situação [compra de patentes militares e dominação política] começou a mudar” (FALCÓN, 2010, p. 83). Ainda conforme o historiador:

O afastamento de Antonio Pessoa dos cargos públicos e a ascensão de seu filho à Intendência Municipal (1924-1928) é prova disso. Exercendo a liderança sobre o partido, o coronel Pessoa, de longe, estabelecia as regras políticas e, usando sua influência, elegeu o dr. Mário Pessoa da Costa e Silva. (FALCÓN, 2010, p. 83).

No presente caso, o professor Falcón traz um fato histórico que, parcialmente, faz contraponto com a perspectiva do narrador amadiano. Diz-se parcialmente, porque casos como os do bacharel Mário Pessoa da Costa e Silva, eleito intendente sob a influência e as ordens do seu pai, são exceções em se pensando a história sul-baiana de fins do século XIX e início do XX.

Recuperando a discussão, mesmo havendo personagens como Osório (*Cacau*), Silveirinha e Rui Dantas (*São Jorge dos Ilhéus*), Tônico Bastos (*Gabriela, cravo e canela*) e Venturinha, figuras um tanto torpes, há outros que assumiram a direção da história, ou dando continuidade ao reinado político dos patriarcas, ou adequando-se às novas forças de dominação burguesa liberais, que culminou na Revolução de 1930.

Pois bem, voltando a atenção a *Tocaia Grande*, se observarmos a relação dos fazendeiros com seus herdeiros nos romances do cacau amadianos, é nítida a expectativa

criada pelos coronéis de, após ver seus primogênitos formados bacharéis, tê-los consigo, comandando os negócios da família e a política regional sem a necessidade da “trampa”, valendo-se da inteligência, do “caxixe”. Somada a esses anseios dos genitores, encontra-se a sutil realização letrada dos pais nos filhos, pois a maioria dos plantadores de cacau, conforme o que transparece nos romances, ou eram iletrados ou tinham parco domínio da escrita e dos números. Entretanto, a contradição fundamental que envolve essas duas gerações se encontra na visão de mundo de um e de outro, isto porque, para os coronéis, envolvidos na atmosfera da conquista da terra, ampliação de suas posses e seu domínio político, seria natural desejar que seus herdeiros gerissem estes dois últimos. Porém, inseridos no universo urbano, sob a influência de ideais outros daqueles de seus pais, os bacharéis passaram a viver entre a boêmia, a manipulação/mentira, os versos e as ações despóticas.

Ao tratar da tumultuada relação dos oligarcas e seus herdeiros, o crítico Luís Martins dirá, em seu *O patriarca e o bacharel*, que “duas entidades históricas do passado brasileiro sintetizavam os dois grupos sociais, as duas gerações: o fazendeiro e o bacharel” (MARTINS, 1953, p. 15-16). Ainda, conforme o crítico:

A segunda substituiu a primeira, isto é, os filhos venceram os pais, na luta pelo progresso e pela civilização. Tratava-se, nitidamente, de uma situação edipiana. De fato, não havia, no caso, uma simples sucessão, imposta pela marcha do tempo. Num momento decisivo da evolução brasileira — a segunda metade do século XIX — estabelecia-se um conflito de concepções, de mentalidade, de moral e de posição diante dos problemas sociais. Um conflito radical, entre o homem rural, conservador, escravocrata, monarquista, de gostos clássicos — e o indivíduo mais jovem, urbano por excelência, liberal, republicano, de tendências românticas. (MARTINS, 1953, p. 16).

A formulação de Martins lança luz ao problema na medida em que deixa evidente que não se trata de “simples sucessão”, mas de distintas “concepções, de mentalidade, de moral e de posição diante dos problemas sociais”. Inclusive, os termos “monarquista” e “republicano”, apesar de não se aplicarem diretamente ao caso do Coronel Boaventura e do bacharel Boaventura Júnior, são reveladores da oposição entre pais e filhos.

De todo modo, no romance *Tocaia Grande*, o personagem Venturinha vive esse conflito geracional. Entretanto, ele vai além naquilo que seus antecessores (em particular, Osório, *Cacau*; Silveirinha e Rui Dantas, *São Jorge dos Ilhéus*; Alfredo e Tonico Bastos, *Gabriela, cravo e canela*) não tiveram condições de ir: revela a face boêmia, manipuladora e medíocre, ao mesmo tempo que figura como novidade entre seus conterrâneos. Quer dizer, se,

à primeira vista, no conjunto das narrativas do cacau amadianas, a chegada receptiva e esplendorosa era privilégio de bispo (TSF) e dos exportadores (SJI e GCC) — legítimos representantes do “novo”, do progresso, do desenvolvimento econômico e político da zona cacauera —, agora, em TG, esse espaço representativo é ocupado pela figura do herdeiro único.

Portanto, ainda que esse herdeiro seja destituído de algum caráter, ele ocupa o lugar de sujeito “desenvolvimentista”, não necessariamente conforme os projetos do pai ou consoante o perfil dos homens de negócio, como um Mundinho Falcão (GCC). Esse aspecto pode ser atestado pelos festejos receptivos à chegada de Venturinha a Ilhéus, bem como pela empreita liderada por ele, ao final do romance, sob a justificativa de implantar a ordem e a lei em Tocaia Grande. Neste sentido, vale notar que o bacharel usa dos artifícios da mentira e da manipulação (agora, não mais do pai e da mãe, mas da lei) para impor à realidade sua vontade, seu capricho.

Em suma, fica evidente que Boaventura Andrade Filho (Júnior) reúne características dos herdeiros (vadiagem e capacidade de frustrar os projetos de seus progenitores) e dos exportadores como sujeitos da transformação quando se comporta como um “filhinho de papai” e, paulatinamente, investe com toda força contra seus amigos, em nome de certo ideal de “civilização”, em padrões russos. Quer dizer, a investida de Venturinha se dá, também, sob influência do domínio e do pedido feito por sua bela amante russa, Ludmila Gregorióvna: “Ao regressar do passeio, olhos cintilantes, o rosto perolado de suor, a voz cortada de emoção, Ludi perguntou a Venturinha [...]: — Esta aldeia é tua, paizinho? Esses gentios são teus servos? [...] — Se me amasses de verdade, me darias aldeia e servos em penhor de teu afeto” (TG, p. 510-511).

1.1.4 “o rei montou o cavalo herdado e partiu a impor regra e compasso”: o herdeiro entre o despotismo e a canalhice

Entre os personagens de relevo com maior presença no romance *Tocaia Grande*, está Venturinha: uma figura que é um ser complexo, apesar de aparentar simplicidade em seus traços configurativos por sugerir algum esquematismo. Mesmo que revele certa previsibilidade em suas ações, é alguém imprevisível nas reações.

Assim, quase ao final da narrativa, após a inglória morte do Coronel Boaventura Andrade e o retorno de Venturinha ao Brasil acompanhado da bela Ludmila Gregorióvna Cytkenbaum, Fuad Karan, um personagem marginal, porém fundamental ao enredo, informa

que a bela Ludmila “pertence de direito mas não de fato ao nosso novo mestre senhor, o Doutor Boaventura Andrade Júnior, herdeiro do Reino Unido de Itabuna e Ilhéus”. E emplaca: “Estamos no reinado de Boaventura II, o Alegre, sucessor de Boaventura I, o Pai-d’Égua” (TG, p. 491).

À primeira vista, trata-se de um *blague* do personagem Fuad acerca do herdeiro Andrade Júnior e sua amante russa. Entretanto, ao usar termos como “herdeiro do Reino Unido” e “reinado de Boaventura II”, Karan faz referência imediata ao domínio político-econômico de toda a zona cacaueteira herdada por Venturinha e, também, estabelece um paralelo com uma referência histórica a respeito da família imperial no Brasil, mais especificamente dos personagens Dom Pedro I e Dom Pedro II, aparentemente, de forma inversa.

Acerca das referências, se o coronel representou um tempo de conquistas que demandava firmeza nas ações e grandeza de espírito, o bacharel parece figurar um tipo inverso ao do pai, pois Venturinha se impõe a conquistar o já conquistado, o arraial de Tocaia Grande. E nisto não vai nenhuma grandeza, já que tanto o arraial quanto o seu povo nada tinham a ver com “Boaventura II, o Alegre”, exceto pela amizade e pelo apreço, sentimentos que foram violados pela truculência da reação de Andrade Júnior a uma negativa do Capitão Natário para ser administrador da Fazenda da Atalaia.

Adiante da fala de Fuad Karan, lemos o seguinte: “à frente de seu exército, o rei montou o cavalo herdado e partiu a impor regra e compasso, autoridade e obediência, onde somente houvera liberdade e sonho” (TG, p. 515). Ao assumir a personalidade travestida de monarquista, Venturinha revela uma face que está na contramão de sua formação cultural burguesa de liberal e assume um caráter autoritarista. Motivado pelos impulsos sexuais e pelas paixões caprichosas e submissas, a pedido de sua amante russa, investe contra seus amigos, numa atitude despótica e destituída de qualquer valor social e humano.

Ao colocar as coisas nesses termos, não é difícil perceber a intenção do narrador amadiano de concentrar no personagem do filho único do Coronel Boaventura Andrade Filho (Júnior) as múltiplas faces, muitas vezes contraditórias, da figura do herdeiro. Esse tipo, embora rompa com os projetos idealizados pelo pai, mantém os privilégios proporcionados pelo nome e pela fortuna do patriarca. Ao mesmo tempo, o bacharel procura formas que venham a distingui-lo como homem de seu tempo. Todavia, fazendo uso da voz autoral inscrita no romance *São Jorge dos Ilhéus*: “E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista” (SJI, p. 6).

1.2 “Dera um salto para a frente, só vendo para crer”: a formação e o desenvolvimento de uma comunidade

Ler o romance *Tocaia Grande* e acompanhar a transformação ambiental, bem como o desenvolvimento dos personagens que povoam as páginas da monumental obra e nelas se movimentam, é testemunhar o desenrolar da vida em suas múltiplas e contraditórias faces. Assim, não parece casual que Jorge Amado considere, em entrevista a Alice Raillard, que:

Tempo e espaço, acho que todo romance, qualquer estrutura de romance, sua arquitetura, formam-se destas duas entidades, desta dualidade: jogo do tempo e do espaço, em que se delineiam os diversos tempos e os diversos espaços do romance, onde se movimentam os personagens e se desenvolve a ação. (RAILLARD, 1990, p. 299).

Ao que fica sugerido, tempo e espaço não são meras abstrações, são o *locus* onde a vida acontece, onde os personagens se movem, desenvolvem-se, sofrem, amam, enfim, o lugar em que os seres ali figurados agem, interagem e reagem a todo tipo de adversidade que lhes é posta.

Pois bem, sendo assim, no intervalo entre a tragédia da enchente e o drama da febre, lemos a seguinte narração:

No vaivém das trilhas e estradas, dos atalhos e caminhos, tropeiros, alugados, putas em mudança, jagunços, inclusive coronéis, comentavam e engrandeciam o progresso de Tocaia Grande. Sacrificada por pavorosa enchente [...] a povoação se reerguera do pantanal a que ficara reduzida: não se contentando a voltar o que já fora, movimentado lugarejo, ganhava foros de próspero arraial, de futuro assegurado: dera um salto para a frente, só vendo para crer. (TG, p. 417).

Tal trecho é uma síntese do processo de desenvolvimento de Tocaia Grande, que de um atalho desconhecido no qual foram abatidos e enterrados alguns jagunços do Coronel Elias Daltro passou a ponto de pernoite, a arruado, a lugarejo, a povoado, a arraial e chegou a cidade. Olhando assim, parece que a história é linear, passando por fases gradativas, de modo mecânico, destituídas de sinuosidades e complicações, o que não é verdade. Tanto é que, apesar de quase toda a narração se restringir ao mencionado ambiente, nele se operam todas as transformações e os acontecimentos possíveis. São mudanças decorrentes das ações humanas, como são as construções de casas, armazém, barracão e farinheira, e também roças, criatórios, hortas e pontilhão, além de eventos naturais ou sanitários (as catástrofes da

enchente e da febre), sociais (migração e Santa Missão), econômicos (a boa safra do cacau) e político-jurídicos que provocaram modificações profundas no espaço, no tempo e na vida dos personagens partícipes (ou não) do lugar que foi outrora palco de sangrenta tocaia.

De mais a mais, a lógica que parece operar na criação e no desenvolvimento de Tocaia Grande é a junção de personagens com ocupações distintas, isto é, cada residente (permanente ou temporário) da comunidade a se formar possui uma profissão: Fadul Abdala é comerciante; Castor Abuim da Assunção é ferreiro; Natário da Fonseca é jagunço; Jacinta Coroca e Bernarda são putas; a família de sergipanos e sertanejos são agricultores. Em suma, essa divisão social do trabalho parece não ser ainda necessariamente de predominância capitalista, haja vista o estado primitivo da comunidade a se formar, entretanto o conjunto de pessoas, cada qual com sua cota de especialidade, faz as coisas acontecerem em Tocaia Grande. Inclusive, vale ressaltar que, mesmo cada um dominando uma área do trabalho, isso não significa que não exerçam outras, como são os casos de Castor (ferreiro, caçador e “dentista”) e de Coroca (puta e parteira). Destarte, é com base em tais considerações que analisaremos a formação e o progresso de Tocaia Grande.

1.2.1 Putas, jagunços, vendeiro e ferreiro

Se há uma classe de personagens que dominam o enredo de *Tocaia Grande*, quase do início ao fim, é o grupo das nomeadas putas, raparigas, mulheres-damas — termos usados pela voz narrativa.

Ao narrar a formação do arruado, o narrador sugere que “cobras e lazarentas” habitam o “miserio arruado”. Para ele, as lazarentas são os “refugos perdidos nas estradas, rejeitos recolhidos em Tocaia Grande, as raparigas, poucas e acabadas, mal chegavam para a impaciência dos carecidos tropeiros, para o afã dos mateiros e alugados em trânsito de uma fazenda para outra” (TG, p. 78). Apesar de os termos indicarem uma visão negativa quanto às mulheres que usam o corpo e a prática sexual indistinta como trabalho para manter a sobrevivência, a importância de tal grupo é enorme à história local, pelo “alívio” (aqui, sem juízo de valor moral) dos impacientes e carecidos tropeiros, mateiros, alugados etc., pelos valores de solidariedade, alegria e humanismo, quando demandados pela ocasião, pela bravura ou pelas paixões compartilhadas.

Assim como a figura dos coronéis, dos herdeiros e dos jagunços, a representação das prostitutas, ou da “mulher pública”, conforme vimos em *Gabriela, cravo e canela*, é bastante

presente no ciclo do cacau amadiano. Entretanto, em *Tocaia Grande*, o narrador, na ânsia de enfatizar o caráter popular de sua narrativa, faz uso de uma linguagem mais próxima do povo e apresenta ações e personagens que também o são, inserindo em sua história as putas e, às vezes, os pormenores do ofício, nomeando-os segundo o linguajar coloquial. Ademais, a voz narrativa usa do artifício do contraponto moral para reiterar o caráter de certos valores e práticas, os quais, para além de “devassos” ou reflexos da corrupção dos costumes, são sociais e naturais, portanto humanos. Por isso, concorrendo — em arroubos sexuais — com personagens que se pode dizer “baixas” (Coroca, Bernarda, Zezinha, Guta, Epifânia etc.), estão tipos como a francesa “Madama” e Jussara Rabat, pertencentes à classe socioeconômica elevada (uma baronesa e outra viúva de próspero comerciante). De todo modo, nem a baronesa nem a viúva entrarão no rol das putas, haja vista que não têm o sexo como ofício.

Na abertura do subtítulo que narra a chegada da família de sergipanos a Tocaia Grande, acompanhamos uma “conversa de sotaque, compassado resmungo” com ares filosóficos entre Jacinta Coroca e a menina Bernarda:

A carícia da viração na água do rio, na copa das árvores, nos cabelos de Bernarda. Coroca arrazoava:
— Quem não tem entendimento não deve escolher ofício de puta, que não é ofício singelo, é bem mais dificultoso. Ela pensa que basta catar piolho, arreganhar os dentes se rindo, botar cheiro nas partes, tá muito errada. Mulher da vida é igual freira: quando entra pro convento, larga tudo. Pai e mãe, irmã e irmão, o nome verdadeiro e o direito de emprenhar e de parir. Só que freira vira santa e vai pro céu sentar na mão de Deus e a gente não passa nunca de puta, condenada sem salvação. (TG, p. 251-252).

Eis uma das características das figuras femininas do romance *in foco* que têm o sexo como ofício: a maior parte delas, dentro de suas limitações socioculturais e econômicas, apresentam reflexões (filosóficas) e ações que perpassam qualquer visão mais imediata que se tenha sobre elas. Sendo assim, não surpreende a personagem Coroca dar a nota do que é ser puta: profissão que não é singela, além de muito dificultosa. Isso porque, muito além do ato sexual com qualquer um que possa pagar, há as renúncias, há os preconceitos e moralismos da sociedade. Entretanto, se, no dizer da personagem, o destino de uma puta é sê-la sempre, “condenada sem salvação”, o fluxo narrativo mostra à Coroca e ao leitor que tal determinismo não procede em absoluto, isto porque a própria personagem, mesmo continuando no ofício de puta, torna-se parteira afamada e respeitada e, ao fim, é aquela quem sustenta uma repetição ao lado de Natário na defesa de Tocaia Grande.

O mesmo artifício alcança Bernarda, quando esta recebe do Turco Fadul a proposta de morar com ele em amigação. Lá, diz ela, em diálogo com Coroca:

— Viver junto só com homem que a gente queira bem. Bem de verdade.
— Pensei que tu tinha um rabicho pelo Turco.
— Possa ser. Mas não vou morar com ninguém por xodó ou por dinheiro. —
Pensativa, os olhos no chão, explicou: — Viver junto, que nem marido e
mulher, só por bem de amor que dura a vida toda, que magoa a maldita e o
coração. Não podendo ser assim, pra mim se acabou. Mais melhor ser
rapariga. (TG, p. 79).

Assim sendo, fica evidente o quanto de dignidade humana vai nessas palavras da personagem. Mais do que o sentimento de um romantismo piegas, o trecho em destaque e mesmo toda a trajetória de Bernarda na história revelam uma paixão que foge à mediocridade das relações afetivas burguesas, inclusive rompendo com a instituição da família monogâmica. Se é verdade que a jovem não seja esposa do Capitão Natário, não é menos verdade que ela e ele se sintam ligados sentimentalmente desde que ela era criança e dormia no peito daquele que se tornou padrinho, amante e bem-querer.

Além do mais, o narrador expressa, a certa altura, que, na afirmação das putas, “o que dá para rir dá para chorar e vice-versa” (TG, p. 195). Dessa maneira, novamente, aparece a face filosófica que indica a dialética da vida e do ofício das putas. Nesse sentido, os fatos e acontecimentos que acometem as personagens vão do cômico ao trágico e do trágico ao cômico. Não à toa, a presença das putas é constante em quase todos os episódios que narram circunstâncias diversas dentro ou fora de Tocaia Grande. Inclusive, a idílica história de amor de Bernarda com seu padrinho é a concretização da dita filosofia, pois, da alegria e segurança de dormir no peito de Natário, nasce o sentimento de bem-querer. Deste, nascem o amor livre e o filho Bernardo (Nardo), mas também brota o choro quando a jovem amante leva um tiro numa reação involuntária para proteger o seu amor.

De toda maneira, vale a pena citar uma fala de Jorge Amado na já mencionada entrevista a Alice Raillard. Diz Amado que em seus “livros as mulheres têm ainda mais senso heroico e romântico da vida — romântico no sentido de heroico, onde o heroísmo é uma forma de romantismo —, as mulheres representam isto mais profundamente do que os homens” (RAILLARD, 1990, p. 305). Daí serem compreensíveis e plenamente justificáveis historicamente as ações e reações, a vida e o destino de figuras como Bernarda ou Jacinta Coroca, originárias do seio popular, experienciando todo tipo de miséria e de exploração, construindo a partir da vida cotidiana saberes e formulações filosóficas que possam explicar

ou justificar a dura realidade que as afeta. As personagens elevam-se para além do lugar comum de putas, alcançando uma consciência humana e uma grandeza de caráter impossíveis aos seus contrapontos (Madama e Jussara Rabat) inseridos na lógica e nos princípios burgueses.

Ainda, consideremos as reflexões de Jorge Amado, sobretudo quando ele diz que:

[...] é verdade que as mulheres têm papel ativo em meus livros. O que eu sempre disse e repito é que a mulher no Brasil é explorada como classe e também como sexo. Ela é duplamente oprimida: oprimida como o são todas as pessoas do povo brasileiro, o povo todo, e particularmente oprimida porque é mulher. (RAILLARD, 1990, p. 305).

De fato, Jacinta Coroca, Bernarda, Guta, Epifânia, Cotinha, Margarida Cotó, Zuleica, Dalila, entre tantas outras putas que passaram pela rua do Sapo, são representativas dessa assertiva do seu criador. Basta tomar a história delas individual e coletivamente para se verem claramente a exploração e a dupla opressão que afetam as personagens. Entretanto, ao se comparar esse grupo de putas — que poderíamos dizer rurais ou periféricas — com outro agrupamento de mesmo ofício (as prostitutas urbanas, vide Zezinha do Butiá etc.), bem como com outra classe de mulheres públicas, como são as figuras de Ludmila Gregorióvna e a viúva Rabat, fica evidente que o problema é mais complexo. À primeira vista, todas são exploradas, porém nem todas estão submetidas à mesma lógica de exploração nem muito menos aos mesmos princípios configurativos e éticos. Quer dizer, na medida em que as putas de Tocaia Grande demonstram progressão em termos de caráter e grandeza de espírito a partir da convivência comum, a classe feminina que se pode definir como urbana, em consequência da beleza ou do traquejo no trato com o homem, domina sexualmente a grei masculina. A voz autoral parece ter recuperado tal tendência de personagens alencarianas, contudo as estilizou e levou os seus impulsos sexuais até as últimas consequências. Daí a tara por sexo com negros por parte da senhora baronesa Marie-Claude Duclos Saraiva de Albuquerque (Madama), ou a insaciabilidade sexual (impulso ninfomaniaco) de Jussara Rabat, ou ainda o desejo ardente também por negros da bela Ludmila Gregorióvna. Vale observar que todas estas figuras são urbanas, usufruem de certo poder aquisitivo e cultural e exercem evidente influência sobre os homens ao seu redor. Tanto é assim que os personagens que vivem o papel de marido (o conde Adroaldo Muniz Saraiva de Albuquerque e o comerciante Kalil Rabat) não se importam com a infidelidade de suas esposas e, no caso de Venturinha (mantenedor de

Ludmila), ele também não dá maior atenção a outras preferências da amante, ao mesmo tempo que atende ao seu capricho, invadindo Tocaia Grande.

Em suma, não é casual o narrador atribuir ao “filósofo” itabunense, Fuad Karan, a teoria da “mulher fatal”.

— Já ouviste falar em mulher fatal, meu Fadul? Ludmila Gregorióvna é o espécime perfeito, é o protótipo, o paradigma da mulher fatal, e estamos todos acorrentados aos seus encantos, somos seus escravos, felizes em nossa servidão.

Fuad Karan sorveu um gole de arak para temperar a garganta.

O rosto irradiando profundo gozo intelectual, Fadul o acompanhou. [...].

— Uma devoradora de homens, meu Grão-Turco. Escuros de preferência, quanto mais afro, mais lhe toca a psique e lhe umedece a vulva. Pertence de direito mas não de fato ao nosso novo mestre senhor [...]. (TG, p. 491).

Destarte, ao que fica sugerido, a “mulher fatal” é a que devora sexual e simbolicamente os homens. É aquela que tem domínio consciente pleno sobre o público masculino inconsciente, em êxtase com sua beleza e sensualidade. De qualquer modo, é forte o apelo libidinoso, que atravessa todo o romance. Inclusive, há um detalhe importante que atinge a categoria feminina em foco, qual seja, a preferência por homens negros, afros. Esta é uma predileção de Ludmila, mas é também de Madama, e ambas são europeias (uma, francesa e a outra, russa). Para justificar tal gosto, o narrador, no episódio em que o negro Castor Abduim agride o senhor de engenho após corneá-lo, apresenta-nos a personagem de Madeleine — amiga de Marie-Claude —, que declara peremptoriamente “a) todos os tenentes-coronéis nascem com irrevogável vocação para corno manso [...]; b) os negros em matéria de cama, são absolutamente insuperáveis” (TG, p. 54). Ora, a segunda declaração pode ser vista como plenamente justificável, embora se configure um estereótipo, haja vista que Gilberto Freyre afirma, em *Casa-grande & Senzala*, que “passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, como entre os primitivos em geral [...] é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus” (FREYRE, 1998, p. 315-316). Ainda, para o sociólogo:

É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações. Sem esforço. A ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais, atribui-a a Ernest Crawley ao fato

do temperamento expansivo dos negros e do caráter orgiástico de suas festas criarem a ilusão de desbragado erotismo. (FREYRE, 1998, p. 316).

Como fica evidente, a tese freyreana encontra eco na narrativa amadiana, em especial *Tocaia Grande*. Quer dizer, ainda que se verifiquem páginas e páginas do romance em que o ato sexual é praticado sem maiores cerimônias, isto mais tem a ver com um esforço do narrador em trazer à tona certos instintos primitivos a fim de contrapô-los à dita civilização. Ora, vejamos o que disse Freyre: o apetite sexual dos europeus é muito mais manifesto. Não à toa a voz narrativa destaca as personagens da francesa, Madama, e da russa, Ludmila.

De qualquer modo, o recurso narrativo baseado na ampliação e intensificação de práticas primitivas em contraposição a formas civilizadas parece ter o intento de realçar uma contradição histórica, a princípio, situada no campo cultural. Daí a luxúria das figuras femininas europeias chocar menos o leitor do que o rotineiro ofício das putas “tocaianas”, bem como das moças, sergipanas ou sertanejas, viventes de Tocaia Grande. Além do mais, fica sugerido que, na contramão da depravação e do caráter excêntrico das figuras europeias, há muito de humanismo nas ações e reações das putas “tocaia-grandenses”.

Pois bem, à exceção do ofício de vendeiro, ser puta, ser jagunço e ser ferreiro está ligado a práticas socioculturais, senão primitivas, bem antigas. Acima, pretendemos demonstrar, acompanhando o narrador, que a lida e a vida de uma prostituta são repletas de dificuldades, como constatou a personagem Jacinta Coroca. Às vezes, a realidade concreta, como resultado das ações e escolhas do homem, interfere no destino de muitas meninas, conduzindo-as à venda do sexo como meio de sobrevivência imediata. Todavia, mais do que as reduzir a meros produtos a serem consumidos, o narrador lhes sopra dignidade humana na medida em que lhes atribui ações conscientes, capacidade de amor e de amar, de decidir quando e com quem se deitar, de poder fazer outras coisas, de se solidarizar na defesa de si, do seu grupo e do lugar em que vivem, inclusive pegando em armas.

De toda sorte, em termos de ofício, o jagunço, tanto quanto a figuração das putas, é aquele que vive todo tipo de reveses. Em determinado momento, na leitura de *Tocaia Grande*, o narrador nos diz que:

Ao fim das lutas pela conquista das matas, quando os caxixes substituíram as tocaias nos recentes conflitos entre os coronéis do cacau pela posse das áreas devolutas, sobraram jagunços pelas estradas indo e vindo sem rumo certo, oferecendo-se para matar a módico pagamento, matando de graça para roubar. Das centenas de cabras chegados ao sul do estado da Bahia, provenientes do sertão de três estados e das barrancas de tantos outros rios, armas e pontarias a serviço dos ricos fazendeiros, uns poucos haviam

demarcado terras, plantado roças, passando a usar o pau-de-fogo somente em rigorosa conjuntura. A maioria acomodou-se nas fazendas, chefes de turmas de alugados, capangas de confiança, capatazes. Alguns porém não se adaptaram às novas condições e cruzaram os caminhos praticando horrores, assombrando o povo. (TG, p. 170-171).

Escusada a citação um tanto longa, importa observar as conseqüentes transformações operadas no seio do sistema coronelista em ruína. Se a atividade da jagunçaria é intrínseca e necessária ao coronelismo, com o declínio deste, a grei dos jagunços ou se adapta ou radicaliza, levando ao extremo os ossos de seu ofício, espalhando terror, desordem e violência fortuita. Como já ressaltado em análise de romances do ciclo do cacau anteriores a *Tocaia Grande* e mesmo quando discutimos a figura de Natário da Fonseca e o papel que cumpriu junto ao Coronel Boaventura, a Venturinha e ao arraial de Tocaia Grande mais acima, fica evidente a importância profissional dos jagunços nas lutas territoriais e políticas e, do mesmo modo, é explícito que o avanço da urbanização subtrai tal relevância desse personagem histórico. Desde *São Jorge dos Ilhéus*, mas sobretudo em *Gabriela, cravo e canela* e *Tocaia Grande*, já se veem os sinais de decadência simbólica e real da jagunçaria. Em *São Jorge*, por exemplo, o jagunço se torna pequeno proprietário (Antônio Vitor) ou se incorpora às forças policiais (que combatem o “exército de esfomeados” ao entrar na cidade); Em *Gabriela*, tal figura trabalha no campo ou é capataz, aparecendo vez ou outra quando é convocado a intimidar o adversário. Entretanto, o negro Fagundes (jagunço do coronel Melk Tavares) sonha com a volta aos barulhos para poder juntar dinheiro e comprar um pedaço de terra. Quando chegamos a *Tocaia*, vemos que a vida e o destino do jagunço como grupo social estão ligados à vida e ao destino dos coronéis. São personagens que estão em vias de substituição por outra forma social. No caso, o narrador sugere três possibilidades: o arranjo, a bandidagem ou a morte inglória.

Assim como outros trabalhadores que lidam com a cultura do cacau, o jagunço (rebaixado a outros ofícios ou não) é aquele que mais chances tem de melhorar suas condições socioeconômicas: seja se tornando um pequeno proprietário, seja se incorporando à polícia quando solicitados pelas decisões interessadas e manobras de determinado grupo em ascensão. Assim foi em *São Jorge* e agora, novamente, em *Tocaia*. Se, por um lado, isso é um fator positivo para esses personagens históricos, por outro lado, ficam à mercê de grupos político-econômicos que acabam por fortalecerem-se ilegalmente na aparência da legalidade. Desse modo, a presença e a posterior integração da figura do jagunço à sociedade a se modernizar têm o sentido não de necessariamente superar a lógica das desigualdades, da

violência e do banditismo, mas de organizar essas forças em proveito próprio da classe a edificar-se como dominante. Os jagunços foram aqueles foras da lei a se tornarem homens da lei.

Enfim, um outro aspecto que atravessa *Tocaia Grande* e parece ser fundamental tanto para a estrutura da narrativa, quanto para a apreensão do movimento de formação e transformação social e cultural de uma região determinada é o comércio.

Se, nos romances do ciclo do cacau amadiano que antecederam *Tocaia*, o forte das transações comerciais se insere no âmbito das instituições, sejam elas bancárias ou das firmas exportadoras, já na obra *in foco* elas são voltadas à pessoa física sob trabalho árduo e persistente. Assim são, pois, o “cacete armado”, a “bodega” do Turco Fadul Abdala e, por oportuno, pode-se falar da feira semanal improvisada e da filial da casa exportadora Kaufman, aberta no arraial sob a gerência de Carlinhos Silva.

Pois bem, no tópico sobre “O ponto de pernoite”, o narrador nos informa que:

Chegado ao Brasil há quinze anos, Fadul viera para trabalhar e enriquecer. Enriquecer é a meta de todos os homens, para alcançá-la Deus lhes dá alma e inteligência. Uns cumprem à risca o mandato do Senhor, ganham dinheiro e se estabelecem, outros não conseguem; alma pequena, inteligência curta ou tão-somente pouca disposição para o trabalho, preguiça, malandrice. (TG, p. 32).

O personagem do Turco Fadul Abdala impõe-se na narrativa como representante máximo do homem de negócios, mas não necessariamente daquele homem de negócios de escritório — estes pouco aparecem no romance. Fadul é aquele que viera da Turquia para “trabalhar e enriquecer”, por isso tinha de ter disposição e saber fazer de um tudo, pois, no dizer do narrador, “nas brenhas do cacau, quem quisesse juntar dinheiro sem possuir roça plantada em terra própria tinha que multiplicar suas aptidões” (TG, p. 38). O sujeito tinha de ter “inteligência” e coragem para ser “vendedor ambulante, carregando a loja ao lombo, o Turco Fadul exercia a medicina com frequência, o sacerdócio quando necessário. Operava abcessos, retirava carnegões; limpava feridas com água oxigenada, queimava-as com iodo” (TG, p. 38).

Dominar tais habilidades e motivar-se pela fé inabalável no Deus dos Maronitas foram aspectos essenciais para se distinguir o personagem Fadul, bem como para colocá-lo no centro da narrativa, ao lado de Natário e do negro Tição na condição de fundadores, benfeitores e protetores de Tocaia Grande.

É interessante observar que a figura do Turco, para além das variadas aptidões, é um tipo que concentra em si valores e princípios éticos de um humanismo que o aproxima e o distancia de certa pecha atribuída a ele e a seu povo, qual seja, “Turco ladrão”. Diferentemente de muitos de seus conterrâneos situados no sul baiano, Fadul Abdala busca na astúcia comercial e na promessa divina a sua riqueza. Essa abastança não chega como esperado, pois, no correr da história, o Turco descobre coisas tão valiosas quanto o ouro, isto é, ele se depara com o sentimento do bem comum. Isto, certamente, não significa que o personagem no papel de dono de armazém não se porte como tal. Entretanto, em nenhum momento, diz-se que ele explora seus fregueses (putas, mateiros, capatazes e transeuntes em geral) superfaturando preços ou adulterando as bebidas — quase sempre cachaça.

De todo modo, seja na representação do comerciante, seja como homem, Fadul é um dos personagens melhor compostos pelo narrador, podendo dizê-lo um tipo, em acepção lukacsiana. Sem abrir mão de sua fé nem vacilar no propósito de enriquecer, constrói um armazém, o Cacete Armado do Turco, no ponto de pernoite dos tropeiros, próximo ao cemitério onde foram enterrados os jagunços do Coronel Elias Daltro, abatidos por Natário. Ali, no lugar da grande tocaia, Fadul, em companhia das putas e dos capatazes do Coronel Robustiano de Araújo a tomarem conta do barracão improvisado para acolher e guardar o cacau seco do fazendeiro, faz-se bodegueiro a passar por todo tipo de adversidade: por “tempos de vacas magras” e “tempos de vacas gordas”; ora amargando uma ferrenha solidão, em noites cheias de sonhos e desejos, ora tendo nos braços a viúva Jussara Rabat e Zezinha do Butiá. Esta última o ajuda, fazendo-o abrir um poço d’água próximo à sua casa e, depois, enviando-lhe o sobrinho Durvalino para servir de ajudante e companheiro.

Em suma, a imagem do Turco Fadul criada pela voz narrativa é de alguém grande (em estatura física e moral), dotado de conhecimento (sobretudo de negócios, vide a cena em que negocia com o cigano) e boas amizades (entre elas, Natário, Boaventura, Tição, Coroca, mas também os boas-vidas Fuad Karan e Álvaro Faria), além de ser aquele com trânsito entre o povoado de Tocaia Grande e as cidades de Ilhéus e Itabuna, já que constantemente saía para pagar vencimentos e adquirir mais mercadorias para o armazém.

Já caminhando para o desfecho do romance, o narrador expressa uma frase categórica ao enunciar que “de coincidências estão cheios os romances, ainda mais a vida” (TG, p. 504). À primeira vista, quase sentimos a tirada partindo do próprio autor (fato, de certo modo), entretanto quem o diz é a voz narrativa, e nisto vai impresso o poder — limitado, é verdade — daquele que supostamente sabe a vida e o destino dos personagens que povoam a sua história.

Dizemos “limitado” porque, em diversas ocasiões, Jorge Amado revelou não ter controle sobre as ações/reações de algumas de suas criações, sobretudo no que se refere ao comportamento e à fala (RAILLARD, 1990). Não obstante, tão importante quanto a relativa autonomia de certas criações em face de imposições arbitrárias de seu criador é o fator coincidência e a dita casualidade sem os quais não há bons romances. Tem razão a voz narrativa ao dizer que a vida, mais do que os romances, está cheia de coincidências, pois, sem estas, o que seriam a vida e a história (humana) senão um suceder linear e previsível de acontecimentos e sentimentos? Ademais, retomando a análise, pode-se atribuir à metafísica o ajuntamento de pessoas que primeiro habitaram Tocaia Grande. O fato é que, da mesma forma que os passos de personagens como Jacinta Coroca, Bernarda, Fadul Abdala e o sanfoneiro Pedro Cigano atravessaram a mata e chegaram à margem esquerda do rio das Cobras, assim aconteceu com o negro Castor Abduim da Assunção, popularmente conhecido por “Tição Aceso” ou por Tição, o ferreiro.

O supradito personagem é outro que se destaca na narrativa, tanto por questões étnico-religiosas, quanto pelo ofício de ferreiro, pelas aventuras sexuais e pelo idílio amoroso dele e Diva.

Em determinado ponto do romance *Tocaia Grande*, lemos o seguinte:

Grave e quente a voz de Tição ressoava nas matas e nas entranhas. Extasiada, Zuleica, sirigaita trigueira e cismarenta, garantia que os pássaros silenciavam nas árvores para ouvi-lo cantar. Artes e mandingas de Castor Abduim, ferrador de burros: silenciava os pássaros, enleava as cobras, rendia os corações. Negro imaginoso e alegre, feiticeiro, sem ele que seria de Tocaia Grande? (TG, p. 193).

Junto aos adjetivos atribuídos a Tição, deparamo-nos com a questão colocada pelo narrador, que não deixa de ser essencial à história do povoado: “sem ele que seria de Tocaia Grande?”. Quer dizer, muito além de um personagem figurante ou alegórico — no sentido de estar a serviço de uma relação representativa imediata —, a representação viva e ativa do negro lhe confere tipicidade estética.

De fato, Castor Abduim é, aos olhos da grei feminina, o “Príncipe de Ébano” que as deixa, simbolicamente, com o sexo em chamas (daí a alcunha de Tição Aceso). Porém, mais do que isso, para além da estereotipificação do negro em seu aspecto sexual, a presença de Castor importa na medida em que este assume e desenvolve o ofício de ferreiro/ferrador, de caçador, mas também de artista popular e benfeitor da comunidade “tocaiana”.

Para melhor entender a figura do negro Tição, talvez possamos abordá-lo sob três aspectos definidores. No primeiro, sob a perspectiva da sexualidade, ou melhor, do efeito libidinoso que “Tição Aceso” provoca nas mulheres, sejam elas reais ou místicas. De outro ângulo, é possível observar sua representatividade no tocante ao povo e à cultura negra. E, num último enfoque, pode-se destacar seu ofício de ferreiro/ferrador e sua personalidade marcada pela camaradagem, pela alegria e proteção à comunidade e aos seus companheiros.

Acerca da atmosfera sexual que tem o negro como centro gravitacional, apesar de certas circunstâncias sugerirem depravação e retorno aos instintos animais, sobretudo do acasalamento — e nisto vai alguma caricaturização naturalista —, o narrador se empenha em demonstrar, no avançar de sua história, que Tição, em sua integridade humana, coragem e astúcia, está para além do instinto carnal. Acompanhando o fluxo narrativo, veremos que, desde o princípio, o personagem reage: enfrenta, ou melhor, esbofeteia o Barão; foge com ajuda do Pai Arolu para o sul da Bahia; trabalha para o Coronel Robustiano, de quem se torna amigo e compadre; monta oficina em Tocaia Grande, com auxílio do fazendeiro; tem o canto de sua rede disputado pelas putas “tocaianas” e de Itabuna; ressignifica a percepção de tempo em Tocaia, ao criar o hábito do almoço coletivo nos dias de domingo; e, com a chegada da jovem Diva, um dos membros da família sergipana chegada ao povoado, Tição acaba por descobrir o amor e a família, cujo fim dramático, com a morte precoce da jovem pela febre, transforma o espírito do nosso personagem. De toda maneira, observa-se uma desmistificação do negro como erótico e luxurioso, conforme atestado por Gilberto Freyre (1998).

Do ponto de vista da representatividade, ainda que de imediato seja possível ver Castor Abduim como um simulacro da história e cultura negra no Brasil, limitá-lo a isto é negar parcialmente sua individualidade e a possibilidade de ele ser um Este, em termos hegelianos. Consoante o já explicitado percurso do personagem na narrativa, suas ações e reações o particularizam, fazendo-o concentrar em sua história pessoal os problemas que ainda afligem o seu povo — o preconceito e a perseguição, por exemplo —, bem como as manifestações religiosas que o ligam com sua ancestralidade e com o presente, permitindo-lhe ajudar os seus convivas com a alegria positiva, com as caças, com os manejos de exímio ferrador e com os chamegos na rede ensebada. Mais adiante, em espaço oportuno, retomaremos esta discussão acerca da representatividade negra ou da presença do povo, da história, da cultura negra no romance *Tocaia Grande*.

Quanto à questão do ofício e da personalidade imaginosa e alegre do negro Tição, tais atributos muito contribuirão para a particularização do personagem, assim como para o

processo de formação e desenvolvimento do povoado. Em certo ponto da narrativa, o narrador nos informa que:

Foi depois da chegada de Castor que se somaram à carreira de casebres, no Caminho do Burros, algumas casas de tijolo e telha-vã. Com a construção da oficina, o arruado ampliou-se, cresceu em lugarejo, acolhendo novos moradores: pedreiros e ajudantes, carpinas e raspa-tábuas. (TG, p. 190).

Destarte, retomando o tema da “coincidência”, pode-se dizer que, até certo ponto, todas as situações que conduziram Castor Abduim até àquelas paragens e muito contribuíram para o seu desenvolvimento foram obras do acaso, entretanto o narrador, sem negar as coincidências, joga tais fatores às divindades afro-brasileiras que protegem Tição, como a figura do orixá Oxóssi, o deus da caça e das matas.

Enfim, à exceção das putas, nomeadamente Jacinta Coroca e Bernarda, e dos jagunços, o negro Tição e o Turco Fadul são guiados até Tocaia Grande, na perspectiva da voz narrativa, pelos deuses, que a este último prometem prosperidades e riquezas, enquanto os orixás do negro o conduziram para a liberdade e para o amor. De mais a mais, todos os personagens em vista têm em comum especificidades de ofício que parecem dar as bases de formação e desenvolvimento da comunidade de Tocaia Grande.

1.2.2 Ciganos, sertanejos, indígenas, negros e turcos

Se, na literatura do cacau amadiana, é farta a presença de determinados grupos socioeconômicos, como são os casos dos coronéis, dos jagunços e dos comerciantes, não necessariamente encontramos etnias inteiras, ainda que de forma breve, conforme testemunhamos em *Tocaia Grande*.

Nesse romance, ainda que o narrador enfoque certos personagens, destacando-os do conjunto, seja pelas ações individuais, seja pelo papel histórico que desempenham na narração, ele evidencia alguns agrupamentos étnicos importantes que contribuíram na formação e transformação do povoado “tocaia-grandense”, entre eles o povo cigano, os indígenas, os sertanejos, os negros e os turcos. Não obstante, vale ressaltar que os dois primeiros aparecem de passagem na história, sem vulto e de forma um tanto negativa em termos de comportamentos e ações.

Ao se referir aos ciganos, a voz narrativa nos diz que:

O que então se dizia e repetia na costa e no sertão, todos sabem: cigano é outra nação, duvidosa. Não se confunde com a raça grapiúna, nem com nenhuma conhecida, não se mistura com sergipano ou turco, português ou curiboca, com outra grei seja qual for. [...]. Nação à parte, casta de bruxos e gatunos, os ciganos vivem de enganos e embustes, de trapaças. (TG, p. 83).

Ora, a caracterização do grupo dos ciganos demonstra a percepção do narrador, que, conforme este, é compartilhada por outros segmentos étnicos que “não se confunde[m]” com a ciganada. Ademais, para o pesquisador Reginaldo Paulo Giassi, em dissertação que analisa a figura dos ciganos, “a ostentação de uma imagem depreciativa sob um aspecto de segregação faz da obra averiguada [Tocaia Grande] um canal delineador de situações e confrontos que projetam o cigano exclusivamente como sendo um sujeito ífero ou desventurado” (GIASSI, 2014, p. 52-53).

De fato, ainda que a voz narrativa presentifique o povo cigano, dando-lhe vez e voz na história narrada, ela o faz sob o manto da estereotipificação, reforçando, talvez involuntariamente, a segregação e o preconceito. Entretanto, ao representar parte da história, dos costumes, da vida e da cultura cigana, o narrador amadiano inclui segmentos étnicos importantes na história local e chama a atenção para a existência e participação de tal grupo na composição formativa do Brasil, pois, segundo o historiador e etnógrafo Ático Vilas-Boas da Mota:

Bastante antiga é a presença dos ciganos no Brasil, geralmente constatada a partir do século XVII [...]. Habitualmente eram deportados para a África. Não lhes faltam alusões nas atas e provisões, nos alvarás e regulamentos de natureza diversa que, de forma clara e insistente, tratam de sua língua e indumentária, suas magias e superstições e, com menor frequência, do seu aspecto físico. Amiúde são apresentados como elementos indesejáveis à sociedade portuguesa da época. Devem ter chegado ao Brasil de forma sub-reptícia, talvez fugindo às perseguições inquisitoriais, não hesitando em trocar de nomes e trajés, simulando circunstancialmente a adoção de hábitos portugueses [...]. (MOTA, 2004, p. 43-44).

Como fica evidente, a rejeição e a perseguição aos ciganos são de longa data e tal se deve, consoante ciganólogos, à cultura nômade, comercial e mágica/supersticiosa desenvolvida por essa etnia.

Não parece casual que a voz narrativa mencione os povos indígenas no encalço dos ciganos. Assim diz o narrador:

Um povo sem chão, onde já se viu? Ninguém pode confiar. Até os índios, nação mais perseguida, têm chão onde pousar, se bem pouco já lhes restasse por aquelas bandas nas quais, outrora, muito outrora, as tribos pataxós ocupavam extensas áreas. Senhores das matas e dos rios, os índios pescavam e caçavam, dançavam e guerreavam. Foram mortos em sua grande maioria, afinal não tinham qualquer utilidade para a lavoura do cacau. Arredios, os sobreviventes buscavam manter-se em contados redutos mas o menor pretexto era razão de sobra para liquidá-los. Ainda representavam algum perigo, diminuto porém. Fazia tempo que se deixara de ouvir notícias de povoação vítima do ataque de índios. Acontecera, sim, mas em data remota, antes de haver Tocaia Grande. (TG, p. 83-84).

Para o leitor do romance amadiano de 1984, é fácil constatar que a presença dos povos indígenas ali é indireta, sem atuação nem voz. A bem da verdade, apenas em *Tocaia Grande* e *Terras do Sem Fim* tem-se o registro dos autóctones. Contudo, diferentemente de outros agrupamentos sociais, os índios aparecem sempre à margem da história narrada, como referências históricas distantes. Disto pode-se deduzir duas coisas: ou se trata de uma estratégia narrativa que visa chamar a atenção do leitor para o problema por meio da ausência dos nativos; ou, para as vozes autoral e narrativa, os aborígenes, por não estarem diretamente envolvidos no processo de disputas político-econômicas, estariam fora de sintonia com o assunto e o tempo narrados. Daí a quase invisibilidade dos nativos nos romances.

De qualquer maneira, é importante observar que, na referência expressa pelo narrador acima, há uma justificação da ausência dos nativos: “não tinham qualquer utilidade para a lavoura do cacau”. Assim, o destino dos primitivos ficava circunscrito à anulação: pelo refúgio nos interiores das florestas, pela eliminação sumária, pelo apagamento simbólico em registros literários e/ou documentais. E nisto vai uma contradição: se Jorge Amado, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (1972), diz-se herdeiro literário de José de Alencar, um dos principais autores indianistas, então por que o escritor baiano recua numa representação mais atuante, ou mais enfática, dos índios em seus romances do cacau? Eis uma questão importante a se ponderar. Dela decorre uma hipótese, qual seja, a do enfoque modernista, que, ao se concentrar no tema do progresso, via acordos e movimentos políticos, deixa à própria sorte os autóctones, sem maiores representatividades. Por isso, os povos indígenas aparecem referenciados apenas nas duas obras cujos enredos centram-se no interior das matas.

Enfim, diferentemente do que ocorre com os ciganos e os indígenas, a presença do povo sertanejo é constante e aspira a ares heroicos no ciclo de romances do cacau amadiano.

Até certo ponto, é possível dizer que a saga do cacau de Jorge Amado é, também, a saga do sergipano, do sertanejo em busca de vida melhor no território do sul da Bahia. Basta observarmos a origem dos seguintes personagens: José Cordeiro, vulgo Sergipano (*Cacau*); Antônio Vitor (*Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus*); Clemente, Fagundes e Gabriela (*Gabriela, cravo e canela*); e as famílias de Sia Vanjé e Ambrósio e de Sia Leocádia, além do Capitão Natário e a maioria dos coronéis — todas essas figuras são migrantes procedentes de Sergipe ou das barrancas do São Francisco.

Uma das razões da migração é apontada pelo próprio narrador ao apresentar a história do grupo familiar de Sia Leocádia, parenta pobre do Coronel Boaventura. Diz a voz narrativa que:

A história [da família] não era diferente das demais, repetia-se sempre igual, pequenas discrepâncias de detalhes. Havia cultivado terra à meia, conheceram tempos de prosperidade. Depois foi o que se viu: as terras voltaram à posse do dono, a cana-de-açúcar substitui o milho e a mandioca. Em Estância não havia como ganhar a vida: nem terras a lavar, nem empregos no comércio, nada a fazer além do eito nos canaviais do bangüê. (TG, p. 368).

Desse modo, o problema do migrante não se restringe à seca, conforme sugere o senso comum, mas também é de ordem econômica e de política agrária privatista. A falta de perspectiva resultante das referidas dificuldades leva pessoas ou grupos familiares inteiros a se deslocarem. Muitas, inclusive, ficam pelo caminho.

De toda sorte, quando a voz narrativa recupera a questão migratória — cara ao Brasil do século XX, que, no intento de modernizar-se e adequar-se ao sistema capitalista global, deixa de fora camadas sociais que até então serviam de mão de obra —, ela o faz reafirmando uma tendência dos anos 30 e jamais abandonada pelo autor, qual seja, o tema da integração nacional, seja do ponto de vista político-econômico e social, seja sob a vista da representação simbólico-literária. Dessa maneira, a narração das motivações da partida de núcleos familiares sergipanos/sertanejos, bem como de sua chegada à região sul baiana e seu estabelecimento ali, por exemplo, são a concretização simbólica da vida e da percepção de Jorge Amado, cuja família foi migrante e, com muita dificuldade, estabeleceu-se como uma das mais ricas e influentes de Ilhéus (AMADO, 1981). De mais a mais, a presença, os valores ético-morais, o trabalho árduo e a cultura transportados na bagagem dos sergipanos/sertanejos somaram-se ao

desenvolvimento econômico e cultural do povoado de Tocaia Grande e o potencializaram. É das ações e das iniciativas das famílias de imigrantes que são cultivados os alimentos e as hortaliças para o consumo e para a venda na feira improvisada, além do festejo de reisado de Sia Leocádia e da proeza de uma geração inteira de crianças nascidas no povoado. Inclusive, sobre isto, a personagem de Sia Leocádia, quando provocada pela troça do genro acerca da saída do reisado, diz o seguinte:

— E do lado de lá [do rio] tem rua? Vosmicê pensa que nós ainda vive em Estância?

— Nós vivia na roça, perto de Estância, agora nós vive perto de Tocaia Grande. Eu sei que é diferente, tu não precisa me dizer. Tem uma coisa melhor, outra pior, a rua é pior, a terra é melhor. Quando nós veio não trouxe só o corpo, quando nós veio, o reisado veio com a gente, eu trouxe ele na cacunda. (TG, p. 439).

A linguagem próxima ao coloquial, bem como a enfática resposta da matriarca estanciana ao genro contribuem para a caracterização mais próxima à vida e aos viventes representados. Entretanto, interessa observar o jogo semântico que vai na distinção entre “rua” e “terra”. Ainda que os termos “melhor” e “pior” acompanhem as palavras “rua” e “terra”, não há, necessariamente, juízo de valor. Trata-se, pois, de condições de vivência ou sobrevivência.

O narrador informa que “[...] os trilhos da estrada de ferro que ligaram a Bahia a Sergipe passaram longe da cidade e assim a condenaram, se não à morte, à decadência” (TG, p. 369). Tal fato revela mais do que um nível de acentuada contradição do processo de modernização, em que, para se inovar, algo ou alguém precisa perecer. E no perecimento, fica evidente essa incoerência desenvolvimentista que atropela e expulsa um sem-número de famílias. Por isso, a distinção e classificação de Sia Leocádia é importante e central na discussão acerca do processo migratório.

Obviamente, há um movimento de pessoas que saem do interior à metrópole — para usarmos os termos expressos por Antonio Candido (2011) —, mas a réplica enfática da matriarca joga luz no que se refere tanto à percepção dos imigrantes sobre a vida na “rua” (como metonímia de cidade), quanto ao problema da “terra”, ou melhor, do acesso ao pedaço de chão, não mais como meeiro, mas como dono. E nisto, novamente, há a conseqüente reação do braço da modernização, que concentra a terra ainda mais nas mãos de poucos, na contramão do razoável — uma ampla e profunda reforma agrária, visando à sua distribuição.

Em suma, a migração de pessoas ou grupos familiares para regiões mais propícias a uma vida melhor é a espinha dorsal da chamada literatura de 30 — ou romance de 30 —, da qual Jorge Amado é tributário.

Ademais, se o problema que atinge os sertanejos e os motiva a migrar possui raízes em dificuldades meteorológicas e também sociopolíticas, outros serão os inconvenientes enfrentados pelo povo negro no Brasil.

Conforme sinalizado no tópico anterior, é dominante a presença dos negros e da cultura negra no romance *Tocaia Grande*. Afora a simbologia por vias do ofício, que caracteriza e centraliza o personagem Castor Abduim (o negro Tição) na narrativa *in foco*, tal obra mimetiza os percursos físicos e sócio-históricos pelos quais passaram os negros após a assinatura da Lei Áurea, em 1888. O próprio Tição é alguém em movimento: após agredir o senhor de engenho, no recôncavo baiano, foge rumo a Salvador e, de lá, desce para Ilhéus com a ajuda do pai de santo Arolu. Sob a indicação deste, Castor é acolhido pelo Coronel Robustiano de Araújo, que posteriormente lhe empresta dinheiro sem juros para a construção da oficina em Tocaia Grande, pousado permanente do negro.

Assim como Tição e mesmo o Coronel Robustiano, que carregam o sangue, a história e a cultura negra, o narrador apresenta ao leitor a negra Epifânia: “menina alegre, travessa, risonha, mulher sazoadada, fogosa, limpa; companhia prazerosa na cama, no forró, na roda de coco, no almoço dos domingos, numa simples cavaqueira” (TG, p. 213). Além desses atributos, a personagem é alguém sem pousada fixa.

Esse caminhar constante é sintomático da indefinição do lugar ou do destino do negro na sociedade brasileira pós-1888. Alguns, como a figura de Castor Abduim, tiveram condições de se estabelecerem em povoados em formação e alcançarem certo protagonismo e reconhecimento, entretanto outros não tiveram a mesma sorte.

De todo modo, as figuras de Castor e Epifânia são importantes porque concentram em si visões de vida e relações de trabalho um tanto afinadas com a tese do trabalho livre, estudada a fundo por estudiosos como Octávio Ianni (1966; 1978) e Florestan Fernandes (2008). Tais relações reúnem em si manifestações culturais peculiares ao povo negro, sobretudo no que se refere à religiosidade.

Em se pensando sobre a integração social do negro e sua relação com o mundo do trabalho pós-1888, Florestan Fernandes dirá que:

[...] a sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de se reeducar e de se transformar para

corresponder aos novos padrões e ideais de ser humano, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e do capitalismo. (FERNANDES, 2008, p. 35-36).

De fato, literariamente eis o esforço do narrador ao figurar os personagens em trânsito, ativos, em busca de se integrarem à nova forma social do trabalho livre, da política republicana e da economia capitalista. De toda maneira, do ponto de vista da integração, esta mostra-se difícil e lenta. Entretanto, sob o aspecto das manifestações culturais, em *Tocaia Grande*, este parece um ponto de resistência (desde sempre) aos novos padrões e ideais de ser humano, aos quais se refere Florestan Fernandes.

Observado o perfil de Tição e Epifânia, por exemplo, sobressai, além das personalidades alegres e festivas, o fato de que ambos são adeptos do candomblé, religião de matriz afro-brasileira que acomoda divindades africanas e caboclos das matas (figuras da cultura indígena). Assim, o elemento religioso, em sua face primitiva, parece ser — como é natural em modelos de sociedades primitivas, a exemplo do povoado de Tocaia Grande — substancial para uma afirmação cultural-identitária (na forma de culto, dança e orientação/proteção espiritual), mas também ostenta o sentido de conexão com a natureza e o passado, de ligação com a ancestralidade. Os referidos personagens incorporam os orixás africanos, outrora príncipes e princesas de povos de África. Também o fazendeiro Coronel Robustiano é protegido da entidade Oxaguiã, que foi um príncipe africano.

Em suma, ao falar das entidades que acompanham o negro Tição²³, o narrador fala de dois semblantes de Iemanjá: “verso e anverso, a face do nascimento e o perfil da morte” (TG, p. 327). Isto posto, não é exagero dizer que é essa dialética que sopra vida aos seres que habitam as páginas de *Tocaia Grande*. Mesmo porque, entre nascimento e morte, há o viver. Entre o nascer e o morrer, está a possibilidade da vida em sua plenitude e autenticidade, com suas contradições e casualidades.

Ainda no tocante à presença de povos com suas histórias e tradições que habitam o romance amadiano de 1984, há de se falar dos turcos. Apesar de na narrativa aparecerem ao menos quatro personagens de origens libanesas²⁴, o Turco Fadul Abdala é o principal, por ser um dos protagonistas e, além de sintetizar em sua personalidade características culturais e

²³ “[...] filho de Xangô, com uma banda de Oxalá e outra de Oxóssi” (TG, p. 327).

²⁴ Fadul Abdala (mascate e depois dono de armazém, em Tocaia Grande); Fuad Karan (boêmio metido a filósofo, que vive nos cabarés de Itabuna); Jamil Skaf (comerciante em Itabuna a oferecer a filha em casamento para Fadul); e Kalil Rabat (aparece como referência póstuma, lembrado por ser comerciante bem-sucedido e corneado pela esposa ninfomaníaca, Jussara Rabat).

históricas do seu povo, conservar em si valores éticos e ambições peculiares que o distinguem dentre os demais figurados.

Conforme já exposto em tópico anterior, Fadul além de ser um dono de armazém num povoado a se formar, é um personagem importante para o enredo, justamente porque em torno dele o narrador movimenta a história e a cultura do Oriente Médio, de modo a destacar a relevância e o papel dos imigrantes turcos e árabes na vida econômica e sobretudo cultural da região sul baiana e, em larga medida, brasileira.

A certa altura, em *Tocaia Grande*, a voz narrativa conta que:

Os mamoeiros, nascidos sobre as covas no improvisado cemitério, davam os primeiros frutos quando Fadul Abdala, tendo se perdido, descobriu aquela boniteza de lugar. [...]. Deslumbrado com a vista, pensou haver chegado às planícies do Éden, descritas no livro sagrado que levava consigo na mala de mascate pois, em havendo ocasião e necessidade, seu Fadu batizava menino a preço de liquidação. (TG, p. 30).

Não são de se estranhar as sugestões construídas pelo narrador, especialmente aquelas que aproximam a localização e a paragem do turco onde fora o lócus da grande tocaia à “descoberta” e ao desembarque dos europeus nestas terras de além-mar. Vale observar a construção discursiva da narração, cheia de ambiguidades e aproximações — “tendo se perdido, descobriu aquela boniteza de lugar”; “deslumbrado com a vista, pensou haver chegado às planícies do Éden”. Estas são referências históricas ao “descobrimento do Brasil” pelos portugueses. Entretanto, a história aí escrita é a da paragem de Fadul no lugar onde ele viveria “tempos de vacas magras e de vacas gordas” e, depois, morreria defendendo o arraial de Tocaia Grande, que ajudou a fundar.

Efetivamente, por meio das ações, reações, interações e dos comportamentos dos imigrantes turcos em *Tocaia Grande*, e mesmo do árabe Nacib em *Gabriela, Cravo e Canela*, os narradores amadianos confeccionam um painel que explicita as contribuições destes, sobretudo no campo econômico e cultural, na formação sociocultural do Brasil moderno, ou em vias de modernização.

1.2.3 A solidariedade como arma

Já quase na metade do enredo de *Tocaia Grande*, o narrador nos faz saber que:

Não havia obrigação nem horário de trabalho. Nem feitor nem capataz, nenhum patrão. Se Fadul e Tição orientavam e dirigiam, faziam-no discretamente sem dar mostras e também eles pegavam no pesado. Ninguém mandava em ninguém. Assim vinha acontecendo desde que, no almoço dominical, Castor propusera festejarem o São João. (TG, p. 225).

Uma característica, ou antes, um artifício literário, recorrente nos romances do ciclo do cacau amadiano é a manifestação do sentimento de solidariedade, seja na realização de atividades comuns, seja na defesa da integridade física ou moral dos companheiros. Entretanto, em nenhuma das outras obras, tal sensação é tão sistêmica, tão orgânica quanto em *Tocaia*. Apenas para mencionar, há as cenas em que os jagunços — em *Cacau* e em *Terras do Sem Fim* —, cada um por razões próprias, negam-se a assassinar os companheiros. No romance *São Jorge dos Ilhéus*, também se vê um esforço nesse sentido, especialmente no episódio da organização dos trabalhadores e alugados, quando estes são dispensados das roças de cacau e se veem sem rumo. Em *Gabriela*, o sentimento de solidariedade é presente, inclusive encarnado na própria figura da protagonista, e pode ser visto nos gestos desta desde a travessia da caatinga até a acolhida e proteção do negro Fagundes, no momento em que este é perseguido. Todavia, na narrativa de 1984, o aspecto de comuna, bem como os laços de afetividade e compadrio que se estabelecem fortalecem o sentimento de solidariedade para além de gestos de ações/reações mais ou menos norteadas por ideologias ou afinidades grupais. A impressão de solidariedade que a narração transmite é aquela comunal, na acepção de um grupo comunitário em que, apesar de se reconhecerem as diferenças e a importância de cada um dos membros, nenhum destes se reconhece superior ou melhor que os outros. Não é à toa o lema defendido pelos personagens: “mexeu com um, mexeu com todos” (TG, p. 236). Ainda, no dizer de Fadul: “— É a regra do lugar” (TG, p. 236).

Tais gestos são visíveis no episódio da briga contra os tangerinos, que culmina na trágica morte de Cotinha. Também podem ser vistos na dramática cena do alagamento de Tocaia e, por fim, no enfrentamento à invasão do lugar liderada por Venturinha.

Destarte, ainda que, nas obras do ciclo anteriores a *Tocaia Grande*, o sentimento de solidariedade se faça presente — seja como uma expressão política utópica da voz autoral transfigurada em suas criaturas, seja como ajuda e proteção a pessoas mais próximas de determinadas personalidades —, o fato é que, na narrativa *in foco*, a solidariedade tem o sentido ampliado e universalizado na medida em que potencializa gestos, aspirações (político-ideológicas) e reações na defesa de valores caros à humanidade, como são a liberdade, os afetos e o outro.

1.3 “A face luminosa — não paga a pena contar”: a civilização na contramão do humanismo

Nas últimas linhas de *Tocaia Grande*, lemos o seguinte:

Natário firmou a pontaria, visando a testa de Venturinha. Em mais de vinte anos, não errara um tiro. Com sua licença, Coronel.

[...]

E aqui se interrompe em seus começos a história da cidade de Irisópolis quando ainda era Tocaia Grande, a face obscura. O que aconteceu depois — o progresso, a emancipação, a mudança de nome, a comarca, o município, a igreja, os bangalôs, os palacetes, os paralelepípedos ingleses, o Intendente, o vigário, o promotor e o juiz, o fórum e a cadeia, a loja maçônica, o clube social e o grêmio literário, a face luminosa — não paga a pena contar, não tem graça. (TG, p. 553).

A passagem acima apresenta a derradeira ação de Natário e a suspensão da história narrada com a sugerida morte de Venturinha. E, também, explicita as razões da interrupção da narrativa, justificando a ausência de “graça” no que o narrador chamou de “face luminosa”. Novamente, coloca-se o problema do passado e do presente. Este é desinteressante, à primeira vista, pelas novidades políticas, infraestruturais e institucionais que apresenta, enquanto aquele é interessante na medida em que, apesar de todas as dificuldades, de variados níveis e ordens, eram qualidades inestimáveis valores como coragem, valentia, honradez, respeito e lealdade, assim como as paixões, os amores (bem-quereres), os sentimentos de solidariedade e fraternidade.

No entender da voz narrativa, “a face luminosa — não paga a pena” ser contada porque encontra-se ofuscada pela aparência das coisas e das relações socioafetivas e político-econômicas. A face do “progresso” visível é maquiada e confunde a percepção política (em seu sentido mais pleno) e humanista dos homens modernos. E progresso visível pode ser traduzido como a realidade imediata em desenvolvimento.

Ainda que o narrador prefira interromper a história no instante da transição de formas sociais e políticas primitivas para uma outra mais evoluída — inclusive imprimindo nisto certa tendência revisionista —, ele parece fazê-lo consciente de que, para se entender o presente com todo seu esplendor e suas luzes, é fundamental a compreensão do passado com suas contradições e seus limites temporal-espaciais. Na dualidade entre a “face obscura” e a “face luminosa”, há um processo de lutas, ações, reações e interações humanas. Há aí um procedimento de avanços e recuos, de ordem e desordem, de tragédias e perspectivas que se impõem. Às vezes até se subvertem as duas faces, quer dizer, no obscuro a vida e a liberdade

são possíveis e há raios de esperança, enquanto, na luminosidade da ordem e da moral defendidas e sustentadas pelas instituições sociais, parecem prevalecer a subjugação, o falseamento e a exploração brutal de todas as forças essenciais e os sentimentos humanos.

1.3.1 Irisópolis — o presente ofuscado

No movimento de se começar a história pelo fim, artifício literário bastante usado em textos narrativos, vai a intenção do narrador de contar o processo, os vaivéns, até a culminância dos fatos. Daí que vale a pena voltar o olhar ao introito que abre o romance *Tocaia*. Lá, lemos que:

As comemorações dos setenta anos da fundação de Irisópolis e dos cinquenta anos de sua elevação a cidade, cabeça de comarca e sede de município, alcançaram certa repercussão na imprensa do sul do país. Se para tanto o dinâmico Prefeito desprendeu verba elevada, não incorre em críticas: tudo quanto se faça para divulgar as excelências de Irisópolis, o passado de epopéia, o presente de esplendor, merece aplauso e elogio. (TG, p. 7).

A verbalização dessa última sentença — “tudo quanto se faça para divulgar as excelências de Irisópolis [...]” — tende a dirigir a atenção do leitor, em particular, e de um público indistinto, em geral, para um tema caro ao autor. Isto é, ao sugerirem certo dualismo na história, em que, de um lado, está a “face luminosa” do presente e, de outro lado, encontra-se a “face obscura” do passado, as vozes autoral e narrativa acabam por neutralizar, em parte, aquilo que estará no enredo: personagens vivos, agindo, reagindo e interagindo. Enfim, para falar de outro modo, tanto as sentenças de abertura do romance (introito e nota), quanto o último parágrafo do enredo evidenciam uma clara ironia ou recusa explícita em tratar do tempo presente. E tais recursos discursivo-literários parecem ser intencionais, apontando para duas direções. A primeira, e talvez a mais importante, indica uma percepção histórica que, a princípio, alinha-se a certa vertente revisionista, cuja compreensão da história volta-se a narrativas. Quer dizer, a história contemporânea é a história contada e escrita pela classe dominante. Daí ser “luminosa”, de “esplendor”. Por isso, o autor/narrador é taxativo na nota de abertura e afirma que quer “descobrir e revelar a face obscura, aquela que foi varrida dos compêndios de História por infame e degradante [...]” (TG, p. 9). Ademais, a segunda direção nos encaminha para o problema da proximidade temporal, em relação ao autor e seu tempo, o presente.

O narrador, bem como o seu criador, parece estar preso ao passado glorioso, enquanto se vê na impossibilidade de se viver num presente de violência, ambição e mesquinhez (TG, p. 9). Porém, estar preso ao passado não pode ser confundido com certa tendência romântica europeia, identificada por G. Lukács em *O romance histórico* (2011). Para além do passado como refúgio, o autor e a voz narrativa de *Tocaia Grande* ambicionam torná-lo experienciável (LUKÁCS, 2011, p. 73) para melhor entender e explicar o presente.

Ao ironizar a vida e o tempo atual ou esquivar-se de narrá-los, as vozes narrativa e autoral lançam luz à dificuldade de compreensão profunda e condizente com a materialidade história na relação dialética entre aparência e essência. Assim, a cidade de Irisópolis, mesmo para os viventes bem-intencionados, seria a concretização do esforço e da escolha de personalidades contemporâneas, e não das ações e reações, das contradições e dos processos pretéritos, principiados e encerrados com uma ação violenta, sangrenta. Assim, a negação do passado é a razão última de pautá-lo e narrá-lo.

1.3.2 A violência legalizada e a afirmação do Estado moderno

O tema da violência é recorrente na literatura, em especial na literatura brasileira, dado o complicado processo de colonização, seguido pelos séculos de escravidão até à modernização pátria, que privilegiou certas camadas sociais em detrimento de outras, o que intensificou a luta destas por melhores condições de vida, acentuadamente na centúria passada.

Particularmente, as obras do ciclo cacauero de Jorge Amado, por transitarem entre o passado agrário e o presente urbanista local e nacional, dão a ver, com o realismo e o estilo próprios do autor, o ser-precisamente-assim das pessoas e das coisas.

Assim sendo, acompanhemos a cena que abre o romance *Tocaia Grande*.

Antes de existir qualquer casa, cavou-se o cemitério ao sopé da colina, na margem esquerda do rio. As primeiras pedras serviram para marcar as covas rasas nas quais foram enterrados os cadáveres no fim da manhã [...]. Não ficara um cabra sequer para contar a história.

O Coronel contemplou os corpos ensangüentados. Berilo morrera com o revólver na mão, não tivera ensejo de atirar: a bala arrancara-lhe o tampo da cabeça, o Coronel desviou a vista. Compreendeu que aquela carnificina significava o fim, já não tinha meios para prosseguir. (TG, p. 12).

Eis a cena inicial. Uma narração que, ao mesmo tempo que provoca repulsa no leitor pelo grau de violência, instiga-o a continuar lendo a história. Ainda, dando seguimento à citação, lemos: “Apesar do temporal — a chuva de açoite, nuvens negras, trovões espoucando na mata — alguns urubus, atraídos pelo sangue e pelas vísceras expostas, sobrevoaram os homens ocupados no transporte de corpos e na abertura das covas. — Depressa, antes que a fedentina aumente” (TG, p. 12).

Para além das impressões e reações emotivas do leitor em relação à presença de cenas semelhantes às compartilhadas, é manifesto e recorrente, em maior ou menor grau de gravidade, episódio assim na literatura amadiana, em especial na que tem a cultura cacauera como tema.

A violência, seja para quem a pratica, seja para quem a sofre, é sempre condenável. Entretanto, no romance *in foco*, o problema da violência tem a ver com demonstração de força político-econômica e disputa pelo poder de mando local (em relação aos adversários de mesma classe), bem como com a imposição de regimes e vontades aos trabalhadores ou outras figuras que, socioeconomicamente, estejam abaixo daqueles que detêm qualquer poder de mando: seja capataz, jagunço, administrador, seja o fazendeiro, o político, o representante religioso ou homens de negócios.

Em síntese, para Ribas:

Tocaia, isto é, a violência repentina, é o modo generalizado de regulação do poder. Não há controle político propriamente dito, tampouco um regramento democraticamente referenciado. A ordem é constituída pelo exercício direto da ação dos coronéis, uns contra os outros ou contra os despossuados, através de seus jagunços. Após a tocaia, realizada a facticidade que impõe o poder, dá-se o caxixe, palavra que significa imediatamente a negociata econômica da lavoura, mas que se refere, naquele contexto, ao acordo de vontade dos poderosos sobre a partilha daquilo que é espoliado. (RIBAS, 2020, p. 817).

Dessa maneira, ao direcionar a “tocaia” como expressão generalizada de violência no meio e nas disputas por terra ou poder de mando político, o autor do referido texto aponta parte do problema.

Obviamente, embora o próprio título do romance evidencie essa forma de violência, não é ela quem predomina no enredo. Neste, são constantes os pequenos e médios atos de truculência e de abusos, ora físicos, ora verbais, visando atingir aqueles mais despossuídos.

O narrador de *Tocaia Grande* demonstra que a violência maior está na soma de práticas agressivas (físicas ou discursivas) “menores”, mais sutis, por assim dizer. Para isso,

basta atentar-se aos relatos que envolvem a apresentação do negro Castor Abduim à senhora Baronesa Marie-Claude pelo seu esposo, tratando o ferreiro como um animal. Também é emblemático o episódio em que o pai de Bernarda abusa sexualmente dela, quando ainda criança. Outro exemplo é a cena da confusão com os tangerinos, que culmina na morte de Cotinha. Ainda, pode-se citar os atos que envolvem a expulsão das famílias de migrantes (sergipanos e sertanejos) de “suas” terras.

Todas essas manifestações de violência real ou simbólica acabam por se intensificar e ser justificadas, ou melhor, normalizadas, na medida em que o Estado com suas instituições sociais, jurídicas e políticas as considera executáveis a favor apenas de uma camada socioeconômica determinada. Desse modo, o problema da violência passa a ser uma questão de ordem jurídica e, conforme visto, no caso da história brasileira, a justiça com as leis e os direitos são, via de regra, adequados à classe dominante. Se, até os anos 30 do século XX, as leis se amoldavam às demandas dos grandes latifundiários, com a ascensão dos homens de negócio (industriais, exportadores e financistas), a legislação tende a se conformar de acordo as necessidades destes. Isto está claro em *São Jorge dos Ilhéus* e também em *Tocaia Grande*, no episódio em que Venturinha, junto com o Intendente de Itabuna, manipula a lei para provocar e, posteriormente, invadir o povoado de Tocaia Grande.

Em suma, para se pensar essa relação do direito nesse romance amadiano de 1984, vale recuperar uma das reflexões de José Luiz Ribas: “Tocaia e caxixe, trampa e lei significam estes momentos antagonísticos no *devoir* das relações sociais brasileiras” (RIBAS, 2020, p. 817).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se há um romancista que se baseia na vida é Jorge Amado [...]. Ele sabe captar a vida, tem uma capacidade *recriadora*. O seu tema essencial é o das relações entre o homem e a terra – a conquista da terra. A sua obra está presa à terra, é epopeia bandeirante, ao drama da formação do Brasil, mas à terra possui para ele um sopro de vida, um sentido especial, uma densidade que, por assim dizer-se, a humaniza.

Antônio Carlos Villaça

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Jorge Amado afirma nunca ter desejado outra coisa senão ser um escritor de seu tempo e de seu país. Nas palavras dele:

Não pretendi e não tentei nunca fugir ao drama que nos coube viver, de um mundo agonizante e um mundo nascente. Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano. E se meus livros foram felizes pelo mundo a fora, se encontraram acolhimento e estima dos escritores e leitores estrangeiros, devo essa estima e esse público à condição brasileira daquilo que escrevi, à fidelidade mantida para com o meu povo, com quem aprendi tudo quanto sei e de quem desejei ser intérprete. (AMADO, 1972, p. 14).

Assim, as confissões ali feitas por Amado estão em sintonia com suas crenças e com seus esforços em entender e explicar, a partir da realidade local, os variados e complicados processos pelos quais passaram o Brasil e sua gente. Ambientes e homens misturam-se e transformam-se mutuamente nas mais de mil e trezentas páginas dos romances que compõem o ciclo do cacau ampliado.

Amado publicou mais de vinte romances, além de contos, peças teatrais e textos críticos. A sua literatura traduz aquilo que ele e sua geração viram e viveram, em termos de inovações e contradições históricas manifestas nas expressões sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade de então.

Sendo Jorge Amado um homem de seu tempo a escrever sobre seu país, o escritor baiano escreveu, entre os anos 30 e 80 do século passado, cinco romances dedicados ao tema do cacau, à zona e à cultura cacauzeira, os quais constituem o *corpus* do presente trabalho.

O conjunto de narrativas em questão tem a peculiaridade de, a princípio, pautar e problematizar a questão agrária brasileira, que, por um lado, lança luz à complicação em torno da posse/disputa da terra e de sua concentração nas mãos de poucos ambiciosos fazendeiros e, por outro lado, deixa evidente a impossibilidade de prosseguimento do sistema de oligarquias, mais especificamente o coronelismo, após 1888, cuja superação formal definitiva ocorre com a Revolução de 30. Entre a última década do século XIX e os primeiros trinta anos do século XX, o Brasil viveu, no entender de Jorge Amado, um momento de transição de uma forma atrasada para outra mais evoluída de sociedade. Isto é, o país buscava contemporaneizar-se, estar de acordo com os padrões e as regulamentações do capitalismo em desenvolvimento e expansão. Daí ser fundamental para Amado a figuração dos coronéis como grandes personalidades que assumiram e viveram o papel de conquistadores e mandões políticos

locais, levando às últimas consequências suas capacidades de controle econômico e político. Também, não à toa, o escritor baiano coloca em contato direto com os fazendeiros a figura dos herdeiros e dos exportadores/financistas. Estes, vivenciando os papéis de antagonistas dos potentados, revelam, em suas ações/reações, traços ético-morais, bem como subjetividades e paixões que tendem a caracterizar a classe em ascensão, pelo que fica explícito em *São Jorge*, por exemplo.

No que se refere aos primogênitos, os narradores nos dão conta de que os hábitos urbanos influíram na percepção e no comportamento deles, haja vista que, ao se deslocarem para as capitais para cursar bacharelado, os descendentes cediam à boemia, à boa vida, frustrando, assim, os seus patriarcas, que nutriam o desejo de verem os filhos advogados de sucesso, políticos de carreira e administradores das fazendas.

Ainda, em interação direta com os mandatários estão as pessoas do círculo familiar — as esposas e/ou amantes/amásias — e, sobretudo, os trabalhadores: jagunços, capatazes e contratados para lida nas roças. Ao que parece, mais do que uma relação político-econômica, como evidente no trato com os filhos e exportadores, a convivência entre fazendeiro e o pessoal em condição de subordinação a ele tem o aspecto dos limites da vivência socioafetiva e da dimensão humanista, que atravessa a obra amadiana. Somada a isto, a existência desses personagens situados ao largo nos enredos simboliza a presença popular, a massa de gente negra e mulata, de sertanejos, de imigrantes pobres etc., em luta e labuta contínua para sobreviver mais um dia. E, se os conflitos centrais são motivados pela posse da terra ou de ordem política, a representação do cotidiano popular expõe os dramas sociais os quais o povo enfrenta, ao passo que amplia o painel cultural rico e diversificado dessa camada social.

Por tudo isso que o escritor Jorge Amado é um romancista de 30, da Revolução de 30, e continuará sendo até o fim de sua vida. Amado é um escritor de 30 não apenas por ter publicado vários de seus romances durante aquela década, mas por perceber as contradições sócio-históricas, os conflitos e os dramas cotidianos vivenciados individual e/ou coletivamente pelos trabalhadores das roças e pelas pessoas pobres da cidade, os dilemas morais e psicológicos de personagens importantes, as dificuldades das escolhas nos instantes de tomada de decisão entre a vida e a morte, o passado e o presente/futuro, a continuidade ou a ruptura. A sensibilidade poético-criativa do autor de *Cacau* lhe possibilitou, como escritor do seu tempo e de seu país, captar e figurar essas manifestações em suas narrativas. Tais tendências e conflitos se estenderam por séculos e encontraram desfecho na década de 30, com a revolução em que, apesar do caráter e da participação popular, prevaleceu o projeto de

certa classe média burguesa, conforme atestam estudiosos como Boris Fausto, Florestan Fernandes e Edgard de Decca. Esse projeto se reveste de um ideal de modernização que na aparência é o “novo”, mas na essência conserva muito da velha forma social, sobretudo os privilégios e a exploração da força de trabalho, além da exploração dos corpos (femininos) e dos afetos dos trabalhadores. Como esses problemas se arrastam até o fim do século XX, adentrando o século XXI, ora mais explícitos e intensos, ora mais dissimulados, sob nomenclaturas distintas (desenvolvimentismo, nacional-desenvolvimentismo etc.), tanto Jorge Amado quanto outros escritores transfigurarão tais contradições em destinos individuais e/ou coletivos em suas literaturas. Apenas para mencionar, recentemente Itamar Vieira Junior, baiano, publicou o romance *Torto Arado*, que trata ainda dos conflitos agrários e políticos no interior da Bahia e Brasil afora.

Com isso, não é de se estranhar Amado preservar em suas narrativas, em especial nas que tematizam a cultura cacaueteira, aspectos da sua produção literária de juventude, porque, se há dificuldades na forma (romance), ainda mais há em termos de conteúdo (sócio-histórico brasileiro).

De qualquer maneira, as histórias narradas em *Cacau*, em *Terras do Sem Fim*, em *São Jorge dos Ilhéus*, em *Gabriela, cravo e canela* e em *Tocaia Grande*, tomando como ponto de partida a vida, os conflitos, as paixões e as experiências individuais dos personagens de primeiro, segundo e terceiro planos, dão a ver o funcionamento da sociedade, o movimento contínuo dos contrários entre manifestações singulares e universais a revelar os limites da modernização, bem como das tendências político-culturais do nacionalismo e, depois, do desenvolvimentismo.

O conjunto de romances amadianos que formam o ciclo alargado do cacau representa o mundo do homem rural de modo vivo, intenso, em ininterrupta transformação espacial, social e cultural. Não à toa, o lema do progresso constitui simbolicamente a vértebra das narrativas — mais evidente em *Cacau*, *Terras*, *São Jorge* e em *Gabriela, cravo e canela*. Entretanto, quando chegamos a *Tocaia Grande*, a discussão recai sobre certo ideal de civilização que, apesar de todo avanço e toda “luminosidade”, mostra-se aquém de formas sociais comunitárias primitivas.

Outro aspecto relevante persistente no composto de romances em questão, que se conecta ao problema do progresso, é a existência de personagens que convivem e disputam espaços territoriais ou de poder, utilizando de meios legais e ilegais, às vezes, da violência bruta para tal. Assim, é nas ações, reações e interações que as particularidades de cada um dos

viventes vão se manifestando. A representação dos coronéis que atravessam os romances do ciclo dá a ver — por meio de suas atitudes, seu comportamento e suas escolhas — o movimento que conduz às transformações espaço-temporais e individuais, o ser-precisamente-assim das pessoas e das coisas. Isto porque a representação dos fazendeiros situa-se no passado de conquistas, no qual são importantes valores como coragem e honra ao apalavrado. E também porque estes figurões não apenas tinham poder sobre a terra e a natureza, mas controlavam a vida e a morte dos seres que estavam sob suas guardas ou com eles conviviam.

Ainda em se tratando dos coronéis, é interessante notar o flexionamento, os altos e baixos pelos quais passam, conforme avançam as narrativas do ciclo do cacau. Em *Cacau*, sua representação, além de ser caricata, coloca-os como déspotas; em *Terras do Sem Fim*, sua figuração é engrandecida e heroicizada; contudo, em *São Jorge dos Ilhéus*, deparamo-nos com versões rebaixadas dos fazendeiros, cujas ações e cujos comportamentos beiram ao cômico/patético e cujo destino se revela trágico. Em *Gabriela, cravo e canela*, mesmo que os coronéis sejam personagens dominantes e caracterizados adequadamente, os personagens centrais são a retirante Gabriela e o exportador Mundinho Falcão. Já em *Tocaia Grande*, apesar de este sugerir uma maior atuação dos potentados, predomina a figura do jagunço. Enfim, o ser e a figuração dos coronéis importam na medida em que, ao se relacionarem com o outro, revelam as suas personalidades, ao mesmo tempo que influenciam a vida, os caminhos que o outro deve ou vai tomar. E estes outros são os filhos, as esposas, os jagunços, as amantes, os trabalhadores da roça, os exportadores. Em síntese, são todos à sua volta, inclusive outros fazendeiros.

Assim sendo, é nessas interações entre os mandatários e os seus familiares (filhos e esposas), agregados e trabalhadores (capatazes, jagunços ou pessoal do eito), bem como com aqueles que fazem a vez de abertos antagonistas, os exportadores, que o ciclo de romances lidos e analisados revela o complicado processo de modernização às avessas pelo qual passou o Brasil entre fins do século XIX e o século XX.

Pensando o complexo das narrativas em foco, verifica-se um movimento em que há predominância temática. Enquanto, no romance de 1933, o enfoque é no aspecto social, nas obras de 1943 e 1984, predomina a dimensão histórico-cultural. Observa-se, também, que, nos textos de 1944 e 1958, sobressai, em cada um ao seu modo, o fator político-econômico. Obviamente, falamos em predominância porque todas essas dimensões, que estão nos livros, mas são da vida cotidiana prática, não se separam. De toda maneira, essa dinâmica presente

na literatura do cacau de Jorge Amado é resultante da modernização brasileira e a reflete no jogo dialético envolvendo as altas e baixas camadas da sociedade, o campo e a cidade, a monocultura e os controles numérico-financeiros, o produtor rural e o homem de negócios, em seu escritório.

Outra vertente merecedora de atenção diz respeito à classe trabalhadora. Ainda que se tenha testemunhado relativo progresso nestes pouco mais de cem anos, desde a abolição da escravidão, são alarmantes as concentrações territoriais e das riquezas produzidas, de modo que a nossa modernização conservou e ampliou certos privilégios herdados da oligarquia rural, dos grandes senhores de terras, ao passo que intensificou o estado de miserabilidade dos trabalhadores, que, mesmo sob o regime do trabalho livre, continuaram sendo explorados. Nesse intuito, vale ressaltar os estudos dos clássicos da sociologia que buscaram fazer uma interpretação séria da formação do Brasil, entre eles Caio Prado Jr., que, na busca pelo sentido da evolução brasileira, retoma o processo de colonização, passa pelo povoamento até alcançar, nas dimensões da vida material e da vida social — para ficarmos no esquema do *Formação do Brasil contemporâneo* —, os elementos necessários para entender e explicar o tempo presente. Também Florestan Fernandes procurou interpretar o Brasil do século XX olhando para o passado pátrio, garimpando, em suas relações produtivas e econômicas escravocratas, bem como na substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre de imigrantes europeus, a explicação da formação e consolidação de uma burguesia nacional. Disto tudo resulta um Brasil de origem colonial, de base rural em processo de rápida e inconclusa modernização pelo alto. As consequências desse andamento são uma economia capitalista periférica, uma urbanização precária e relações de trabalho retrógradas. Além do mais, ficaram de fora da modernização camadas sociais como os negros, os indígenas, os trabalhadores e os operários, as mulheres livres, de maneira que o problema do racismo — que se revela ainda estruturante — está sempre presente, assim como a luta dos trabalhadores/operários é constantemente interdita ou contida. Quanto às mulheres, também sofrem fortemente a repressão do patriarcado, apesar de já terem conquistado, com muita luta, considerável espaço social — embora insuficiente, especialmente para as mais pobres.

Pois bem, não apenas nas narrativas, mas na própria materialidade histórica, houve e há reações por parte dos agrupamentos situados à margem da maravilha do progresso brasileiro, porém até agora as condições necessárias, como o acirramento das forças antagônicas, por exemplo, não se intensificaram o bastante para que o proletariado viesse a se tornar a classe dominante, conforme desejou o personagem Joaquim, de *São Jorge dos Ilhéus*.

Retomando as narrativas amadianas do cacau, observa-se que o movimento que conduz à modernização, nos romances de Jorge Amado, é liderado pelos exportadores — homens de negócios —, personagens que, embora até então destituídos de maiores importâncias, com o advento do desenvolvimento capitalista, alcançam protagonismo na história pátria e substituem os velhos coronéis na economia e no mando político. Conforme os narradores amadianos, isto ocorre, entre outras coisas, pela vacância deixada pelos herdeiros dos fazendeiros. Estes, encantados pela vida boêmia das capitais, às quais iam para formarem-se bacharéis em direito, perdiam o vínculo com os patriarcas e com a terra, e como consequência disso, testemunha-se a ruptura de projetos entre essas gerações.

De toda maneira, os romances ora analisados apresentam e desenvolvem os sujeitos que vivenciaram o processo de ocupação territorial, o seu progresso, a impossibilidade de prosseguimento por parte dos herdeiros, a transição de formas sociais, políticas e econômicas atrasadas para outra mais evoluída, até a firmação de uma classe dominante predominantemente urbana, que detém a posse de grandes faixas de terras nos interiores do país destinadas à criação de bovinos e à monocultura, conforme demonstrado em *São Jorge* e em *Tocaia Grande*.

Enfim, considerando toda a análise feita, bem como as exposições acima, é possível afirmar que, observadas as configurações estético-literárias — de foco narrativo; de escolhas e composição dos personagens de primeiro e segundo planos; de ambiente; de ações e reações dos viventes posicionados no “alto” e no “baixo” das esferas sociais; de condições de escolhas e do destino dos diversos seres nos romances figurados —, tudo isso conduz ao reconhecimento do conjunto de narrativas estudadas como a forma literária do romance histórico.

Conforme já ressaltado, à exceção de *Cacau*, todas as demais obras que compõem o ciclo do cacau apresentam elementos formais do romance histórico, como cremos ter demonstrado — não que haja receita para tal, ou que se trate de classificação arbitrária. As próprias escolhas do autor em relação ao tema, aos personagens centrais e secundários, ao momento e espaço em que ocorrem os conflitos e mesmo à natureza desses conflitos corroboram a adequação das narrativas à forma romance histórico.

As cinco obras de Amado em pauta demonstram, com seus enredos, que há um projeto autoral, cujo objetivo é figurar o momento de transição entre o “velho” e “novo”, com um ponto decisivo que seria a Revolução de 30, um eixo axial do movimento histórico brasileiro no século XX. Para isso, Jorge Amado narra, sob diversos ângulos e perspectivas, o processo

e constrói personagens ou personalidades representativas que, em suas ações/reações, possibilitaram a transição. Em conformidade com as análises e as considerações feitas, vale reiterar que a transição não foi radical, dado que foi arranjada e conservou muito da velha forma social. E é sobre este aspecto que Amado assentará um outro pilar que sustenta os seus romances do cacau, qual seja, a relação/interação — cordial, mas nem sempre — entre vencedores e vencidos, entre a classe dominante da vez e o outro.

Assim, considerando que Jorge Amado encontrou na forma romance a maneira mais conveniente e adequada para problematizar a história brasileira em suas várias fases de avanços e recuos e tendo em conta os resultados alcançados por ele, confirma-se aqui a nossa hipótese de tese: *Cacau; Terras do Sem Fim; São Jorge dos Ilhéus; Gabriela, cravo e canela;* e *Tocaia Grande* são romances históricos do ciclo do cacau ampliado, a partir dos quais Jorge Amado empreende um esforço para interpretar a formação do Brasil moderno e contemporâneo. Trata-se de uma interpretação literária adensada e tensionada da constituição controversa e incompleta da realidade brasileira, expondo as façanhas, os desvios e as atrocidades dos grandes latifundiários (coronéis do passado e do presente), ao mesmo tempo em que narra a vida heroica dos esquecidos do progresso, os sacrificados pela longa permanência da grande propriedade rural, pela não superação de um dos grandes impasses da formação nacional: a modernização conservadora pelo alto que deixou intocado o problema da terra no Brasil e gerou as imensas levas de espoliados que circulam pelas periferias das grandes cidades hoje em dia.

REFERÊNCIAS

Corpus da tese

AMADO, Jorge. **O país do carnaval / Cacau / Suor**. São Paulo: Martins, 1961.

AMADO, Jorge. **Terras do Sem Fim**. São Paulo: Martins, [1943].

AMADO, Jorge. **São Jorge dos Ilhéus**. São Paulo: Martins, [1944].

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela** — Crônicas de uma cidade o interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Tocaia grande: a face obscura**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

Bibliografia geral

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

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. *In: Vários autores. Jorge Amado: povo e terra — 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 3-22.

AMADO, Jorge. **O menino grapiúna**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ARAGÃO, Marcelo Silva de. A figura feminina em “Terras do Sem Fim” e a série social. *In: SIMÕES, Maria de Lourdes Netto (org.). Identidade Cultural e Expressões Regionais — estudos sobre Literatura, Cultura e Turismo*. Ilhéus: Editus, 2006. p. 379-397.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda – INCM, 2003.

BASTOS, Alcmeno. **O romance histórico no romantismo brasileiro (além de Alencar)**. [S.l.]: [s.n.], [2015]. Disponível em: <http://www.alcmeno.com/wordpress/wp-content/arquivos/romance-historico-no-romantismo2.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.

BASTOS, Hermenegildo. Um romance histórico de Leonardo Sciascia. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 156-173, jul./dez. 2012.

BASTOS, Hermenegildo. Os coronéis — de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.

BASTOS, Hermenegildo. Literatura e história: por onde irrompe o realismo?. *In: III ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ENPOLE*, 2010, Sergipe. Comunicação. Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 2010.

BATISTA, Juarez da Gama. Gabriela e Dona Flor. *In: Vários autores. Jorge Amado: povo e terra — 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 85-108.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** — Ensaio sobre literatura e história da cultura [Obras escolhidas]. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Paulo. Jorge Amado resgatado (Prefácio). *In*: DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Natal: UFRN – Editora Universitária, 1995. p. 12-16.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. *In*: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 41-55.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. 16. ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARDOSO, João Batista. **Literatura do cacau: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado**. Ilhéus: Editus, 2006.

CARONE, Edgard. Coronelismo: definição histórica e bibliografia. **Revista de Administração de Empresas**, Rio de Janeiro, p. 85-92, jul./set. 1971.

COSTA, Gilmaisa Macedo da. **Indivíduo e sociedade: sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács**. 2. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

DECCA, Edgard Salvadori de. **O silêncio dos vencidos**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Unesp, 2010.

ESTIVAL, Katianny G. S.; LAGINESTRA, Abian Mendes. A construção dos mercados de qualidade do cacau no Brasil. *In*: **XI CONGRESSO NACIONAL DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO**, 2015, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2015. Disponível em: http://www.inovarse.org/sites/default/files/T_15_144_9.pdf. Acesso em: 30 jun. 2019.

FALCÓN, Gustavo. **Coronéis do cacau**. 2. ed. Salvador: Solisluna, 2010.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930** — Historiografia e história. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil** — Ensaio de interpretação sociológica. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5. ed. Volumes 1 e 2. São Paulo: Globo, 2008.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GIASSI, Reginaldo Paulo. **Olhares eurocêtricos: a figura do cigano nas narrativas da série “O Povo Cigano no Brasil” e das obras “Memórias de um sargento de milícias” e “Tocaia Grande: a face obscura”**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2014.

HABIB, Sérgio. **Ideias penais na obra de Jorge Amado**. Brasília: Consulex, 2012.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de estética IV**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEINE, Maria Luiza. **Jorge Amado e os coronéis do cacau**. Ilhéus: Editus, 2004.

HEINE, Maria Luiza. Jorge Amado e os coronéis do cacau: uma abordagem histórica. *In*: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado nos terreiros da ficção**. Itabuna: Via Litterarum; Casa das Palavras, 2012. p. 179-199.

IANNI, Octávio. **Raças e classes sociais no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

IANNI, Octávio. **Escravidão e racismo**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LAFETÁ, João Luíz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

LUKÁCS, G. Problemas de la mimesis. VI rasgos generales de la relación sujeto-objeto en estética. *In*: LUKÁCS, G. **Estética I – La peculiaridade de lo estético: problema de la mimesis [Tomo II]**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1966. p. 465-543.

LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 13-45.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance** — Ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2007.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. *In*: LUKÁCS, G. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-241.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTINS, Luís. **O patriarca e o bacharel**. São Paulo: Martins, 1953.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura** — textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel M. C. Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton (org.). **O triunfo de Sosígenes Costa (estudos, depoimentos e antologia)**. Ilhéus: Editus, UEFS-Ed., 2004.

MOTA, Ático Vilas-Boas da. Contribuição à História da ciganologia no Brasil. *In*: MOTA, Ático Vilas-Boas da (org.). **Ciganos** — Antologia de ensaios. Brasília: Thesaurus, 2004. p. 43-92.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. **A ordem é o progresso: o Brasil de 1870 a 1910**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1991.

PAES, José Paulo. **De Cacau a Gabriela, um percurso pastoral**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

PAES, José Paulo. (Posfácio) Arte de mestre. *In*: AMADO, Jorge, **Gabriela, cravo e canela** — Crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 322-330.

PASTA, José Antonio. Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro). **Revista Sinal de Menos**, São Paulo, n. 4, p. 13-25, 2010.

PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Tradução de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RAMOS, Graciliano. Suor. *In*: Vários autores. **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961. p. 83-86.

RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. *In*: RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas** (obra póstuma). 4. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 321-327.

REIS, Nélcio. São Jorge dos Ilhéus. *In*: Vários autores. **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961. p. 216-217.

RIBAS, José Luiz. Tocaia Grande: a violência e a lei na obra de Jorge Amado. **Revista FIDES**, Natal, v. 11, n. 2, p. 812-823, ago./dez. 2020.

RIBEIRO, José A. Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SANTOS, João Paulo Ferreira dos. **Jorge Amado e o romance histórico do cacau**. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. **Floema – Caderno de teoria e história literária** (Dossiê: o romance no século XIX), ano VII, n. 9, p. 283-303, jul./dez. 2011.

SANTOS, Victor Lima Pereira. **História, verdade, ficção: fronteiras epistemológicas no romance de Jorge Amado**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2019.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. **“Neste mundo só ele mandava”**: narrador e narração no “ciclo do cacau” de Jorge Amado. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras – Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A idéias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SOUSA, Antonio Pereira. **Tensões do tempo: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado**. Ilhéus: Editus, 2001.

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

XING, Fan. **Tocaia Grande**: romance-síntese de Jorge Amado. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.