

O romance como arena de disputas sociais: notas sobre *Cacau* e *Terras do sem-fim*

The novel as an arena of social disputes: notes on *Cacau* and *Terras do sem-fim*

Evandro Jose dos Santos Neto¹

RESUMO: O texto propõe uma leitura, sob perspectiva comparada, dos romances *Cacau* e *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado, utilizando como método de pesquisa algumas definições associadas ao romance proletário e ao romance moderno. O intuito é verificar como são analisadas as complexas estruturas sociais, levando em consideração a figuração do trabalhador atrelado à herança do patriarcalismo escravocrata que define as relações socioculturais e as condições de trabalho no Brasil do início do século XX.

ABSTRACT: The text proposes a reading, from a comparative perspective, of the novels *Cacau* and *Terras do sem-fim*, by Jorge Amado, using as a research method some definitions associated with the proletarian novel and the modern novel. The aim is to verify how the complex social structures are analyzed, considering the figuration of the worker linked to the legacy of slaveholding patriarchy that defines sociocultural relations and working conditions in Brazil at the beginning of the 20th century.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno; Romance proletário; Jorge Amado; *Cacau*; *Terras do sem-fim*.

KEYWORDS: Modern novel; Proletarian novel; Jorge Amado; *Cacau*; *Terras do sem-fim*.

1. Introdução

Passados, respectivamente, noventa e oitenta anos dos lançamentos de *Cacau* e *Terras do sem-fim* – romances de Jorge Amado que reproduzem, a partir de diferentes perspectivas, ecos da sociedade brasileira, encravados na chamada

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP, com. Possui Mestrado em Letras - Estudos Judaicos e Árabes pela Universidade de São Paulo - USP (2015).



“civilização do cacau” –, é bastante relevante observar que alguns mecanismos que põem em funcionamento a dinâmica social, deslocados e adaptados, permanecem sendo utilizados como pressuposto crítico para a análise literária. O eixo das controvérsias morais e éticas que dão sentido às desigualdades de classe é um deles. Por abordarem matéria semelhante, e considerando os dez anos de intervalo que distanciam os dois romances, é comum que uma leitura comparativa vislumbre nos métodos de composição utilizados aproximações e afastamentos que indicam o processo de amadurecimento estético-literário experimentado pelo romancista.

Em artigo publicado em dezembro de 1943, no *Diário de Pernambuco*, por ocasião do lançamento de *Terras do sem-fim*, Álvaro Lins saudava Jorge Amado pela “capacidade que *agora* revela de colocar a sua preocupação política ou social em termos de verdadeiro romance.” (LINS, 1943, p. 1, *grifo meu*). O destaque conferido ao advérbio temporaliza o enunciado e põe em discussão o estatuto romanesco da produção anterior – da qual *Cacau* faz parte –, nas quais a realidade aparece “deformada, em nome de ajustamento ideológico” (LINS, p. 1). Em que pese a verdade da constatação de que a presença do discurso ideológico atravessa o veio realista da produção literária amadiana da década de 1930, não se pode negar a importância das experimentações que conferem certo revestimento vanguardista a obras como *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, relacionadas, ainda que com reconhecidas limitações, à complexidade da matéria analisada, em um momento da literatura brasileira em que o modernismo se volta à problemática social.

Partindo dessas considerações, este trabalho propõe uma leitura sob perspectiva comparada de *Cacau* e *Terras do sem-fim*, recorrendo à investigação de alguns princípios construtivos utilizados na composição do romance proletário e do

romance moderno, com o objetivo de verificar em que termos estéticos e literários se dá, nessas obras, a figuração do trabalhador, atrelada ao legado do patriarcalismo escravocrata que define as relações socioculturais e as condições de trabalho no Brasil do início do século XX. Na esteira da síntese proposta por Nicolas Tertulian à *Teoria do romance* de Georg Lukács, para quem “a tensão entre as aspirações do indivíduo e a objetividade reificada do ‘mundo’ constitui o princípio gerador da nova forma épica.” (TERTULIAN, 2003, p. 113), o método analítico adotado pressupõe que o arcabouço estrutural dos *corpora* selecionados está ancorado no inconformismo que subjaz a individualidade moderna, a qual, violentada por uma sociedade cada vez mais prosaica e competitiva, aventura-se na busca por sentido e completude. Em face de uma realidade “heterogênea e vazia de sentido” (LUKÁCS, 2007, p. 82), monta-se o palco para a representação do trabalhador como “indivíduo problemático” (LUKÁCS, p. 82), em que as intrincadas relações que abastecem e sustentam o convívio social fazem da sociedade cacaueira cenário propício.

Em *Cacaú*, essas questões são atravessadas pelo discurso político-partidário, já que, fortemente influenciado pelos escritores que produziam literatura proletária à época², o jovem Jorge Amado centraliza na narrativa as imagens da exploração capitalista, enfeixadas em uma abordagem realista supostamente comprometida como a reprodução fiel da vida dos trabalhadores. A junção entre literatura e política, impulsionada pelo conflito de classes que desponta em um extrato das regiões rurais economicamente atrasadas do país, foi o argumento que faltava para que alguns críticos literários vinculados ao Partido Comunista

² Em entrevista concedida a Alice Raillard, publicada em livro em 1990, Jorge Amado assim se refere aos seus primeiros romances: “Cacaú e Suor, que se seguem de muito perto – 1933, 1934 –, significam meu encontro com a esquerda – é o momento em que me torno um militante de esquerda – e meu encontro com o romance proletário dos anos 20, com a literatura soviética da primeira fase e com os escritores americanos que surgiam.” (RAILLARD, 1990, p. 56).



classificassem a obra como sendo um autêntico exemplar de “romance proletário”, cuja composição, no dizer de Jorge de Lima, foi elaborada “com honestidade e sem literatura ruim.” (LIMA, 1961, p. 66). O resultado, no entanto, dividiu opiniões e na leitura de Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, o romance se restringe ao reflexo da “mística populista, [que] vendo a massa e não o indivíduo, dá ao trabalhador uma imagem falsa.” (PEREIRA, 1934, p. 16).

Publicado em 1943, *Terras do sem-fim*, por outro lado, marca o ponto alto do percurso literário de Jorge Amado até então. O painel proposto fragmenta o arcabouço sociopolítico da “civilização do cacau” em núcleos vários de onde podem ser observados os meandros que regem a vida pública; nesse sentido, conforme aponta Antonio Candido, em relação à produção anterior, o romance “ganha a dimensão concreta da história, que redime a banalidade extremamente contingente, do ponto de vista artístico, do documento bruto”. (CANDIDO, 1992, p. 56). Com efeito, o traçado realista experimentado pelo autor dá forma às existências de sujeitos históricos, delineadas por uma linguagem que recorre ao expediente da objetividade e do psicologismo para desmontar o aparelhamento da maquinaria social, a fim de perscrutar os dispositivos que se baralham lá dentro: o alcance limitado do progresso, as restritas benesses disponibilizadas pelo pulso modernizador, o anacronismo que prega nas relações sociais e trabalhistas o vinco do atraso e a realidade da barbárie social que arrasta os marginalizados para o não-lugar da solidão, do desvalimento e da integralidade inalcançada. Em questão, portanto, o romance como arena de disputas, para além da contradição mecânica que opõe e cristaliza as diferentes classes sociais.

O ponto de contato mais visível que aproxima as duas obras repousa na captura das reminiscências de um modelo de exploração agrária que, segundo Caio

Prado Jr., foi predominante na colonização portuguesa (PRADO JR., 2011, p. 124): latifúndio, monocultura para exportação e trabalho escravizado – este, nos romances, repaginado e transformado em uma espécie de forma compulsória de trabalho semiescravo, a escravidão por dívidas. Amado, dessa forma, constrói uma moldura literária para o quadro social definido por Adonias Filho como a “civilização do cacau”, que pode ser compreendida como “estrutura social e organização econômica – sempre resultantes do cacau – fornecedoras de normas, convivências, identidades e fins que asseguram regionalmente a integração.” (FILHO, 2007, p. 13). No modo como essa estrutura organiza as relações humanas, o diálogo interdito entre trabalhador e posse de terras se torna determinante para a compreensão do funcionamento das diferentes classes sociais, uma vez que é em torno da propriedade latifundiária que se desenvolve uma burguesia agroexportadora que monopoliza e coordena as relações, a influência, o lucro e as formas de exploração. A diferenciação entre as categorias humanas representadas deriva da condição que determina a posse da terra – ou a falta dela. A terra, tanto em *Cacau* quanto em *Terras do sem-fim*, torna-se, portanto, o meio de produção responsável pela clivagem que distancia o patrão do trabalhador.

2. *Cacau*: as contradições da literatura proletária

Em *Cacau*, subjacente à perspectiva documental que singulariza a prosa do romance de 30, a ênfase dada, no nível da caracterização do espaço e das personagens, às desigualdades derivadas da instituição latifundiária reforça a padronização da reificação. Isso reproduz nos limites no espaço físico, a “Fazenda Fraternidade”, um dos principais aspectos da moral capitalista do lucro: relações trabalhistas justificadas pelo verniz utilitarista que impossibilita quaisquer



possibilidades de experiências livres e autênticas. Circunscrita a esse espaço e reduzida ao valor-mercadoria, na medida em que pode ser alugada, usada e descartada, a massa humana, da qual fazem parte Sergipano – o narrador em primeira pessoa que, após o declínio social da família, é absorvido pelo trabalho nas plantações de cacau –, Colodino e Honório, organiza-se entre a resistência contra a exploração do proprietário da fazenda, o coronel Misael Teles, e a busca por alternativas a essa condição.

Para além da reprodução do aparato voraz, no entanto, não se pode deixar de apontar a superficialidade que reveste o recorte da experiência social apontada, simplificando a violência de sua natureza. Ainda que a divisão do trabalho, sob a óptica predatória do capitalismo, seja um dos elementos que direcionam as escolhas temáticas do autor, a classe trabalhadora comparece na narrativa menos humanizada do que idealizada, elaborada sob a perspectiva da formação de uma coletividade que só adquire sentido quando analisada segundo as orientações pedagógicas da literatura proletária, cujo intuito é a reprodução fidedigna de aspectos da vida por meio de uma linguagem objetiva e direta.

Conceito fundamentado inicialmente pelos intelectuais russos do período pré-revolucionário, o romance proletário pode ser compreendido como o resultado de experimentos formais derivados da perspectiva político-ideológica-partidária de escritores comprometidos com a transformação da sociedade, via revolução socialista. Nesse sentido, sintetizando algumas ideias de Alexander Bogdanov, a experiência coletiva proporcionada pelo trabalho, o domínio exercido pela classe patronal e a luta contra a opressão são considerados os elementos que

possibilitariam o surgimento de uma nova forma de criação poética que é próxima a todas as classes trabalhadoras (BOGDANOV, 1979, p. 30, *tradução própria*)³.

A investigação dos aspectos formais utilizados nesse processo de composição revela, no entanto, que o lugar prioritário ocupado pela temática da luta de classes, cujo foco reside na atuação rapinante dos grupos dominantes, pode resultar em narrativas nas quais a figuração dos processos sociais observados, esquematizados em um modelo literário preestabelecido, diminui a importância dada à complexidade das relações existentes. Uma vez que delimita rígidas fronteiras às estratégias de composição, o método criativo utilizado se submete ao risco de produzir obras igualmente limitadas, pois, considerando que também as experiências subjetivas e psicológicas da classe operária podem ser compreendidas como território alcançado pela violência e pela espoliação, parece ingênuo pensar que a arte proletária deva apenas descrever a materialidade da vida deformada pela exploração capitalista.

As contradições verificadas nesse método foram apontadas por Lukács, em uma crítica feita a dois romances proletários do escritor alemão Willi Bredel, em um ensaio publicado em 1933:

há uma contradição artisticamente não resolvida entre o amplo quadro narrativo de sua história, que inclui tudo o que ela essencialmente requer, e sua maneira de contá-la, que é em parte uma espécie de reportagem jornalística. (...) Os ossos do romance

³ “El trabajo, la exploración pelas classes dominantes, la lucha contra opresión, la aspiración al progreso diferencian al proletariado del campesinado más pobre o de los estratos más bajos de la intelligentsia trabajadora? És evidente que no. (...) Estos grupos pudieron crear su poesia antes que el proletariado, y éste se une naturalmente a ellas para sus primeiros passos sobre el caminho de la creación poética”. (BOGDANOV, 1979, p. 30).



estão corretos, mas não há nada mais do que esses ossos. (LUKÁCS, 1981, p. 25, *tradução própria*)⁴.

Segundo essa perspectiva, a opção por um método de composição que dá precedência à objetividade característica do gênero jornalístico pode não funcionar como recurso literário, pois a concepção da obra corre o risco de valorizar aspectos formais, em detrimento de uma abordagem mais aprofundada do material que lhe serviu de inspiração, já que o escritor concebe a figuração das relações de forma unilateral e rígida.

Guardado o devido distanciamento da crítica de Lukács e considerando o foco de análise da proposta de leitura aqui apresentada, é possível sugerir que o excesso de objetividade na linguagem utilizada em *Cacau* produz uma perspectiva panorâmica de construção que confere a quase todas as personagens escasso alcance psicológico individual na fase de concepção. Consequentemente, no tratamento dado aos trabalhadores impera a necessidade de se criar uma espécie de *psicologia de classe* que faz com que a sua individualidade só possua sentido se atrelada às classes sociais às quais pertencem. Esse procedimento produz sujeitos estáticos, cujos comportamentos e demais formas de comunicação expressam um modelo padronizado que pouco se altera ao longo da narrativa, uma vez que está subordinado ao interesse que tem o autor de valorizar o corpo social homogêneo.

A maneira como o narrador estabelece a relação entre linguagem objetiva e coletividade no procedimento narrativo/descritivo adotado pode ser verificada, por

⁴ "There is an artistically unresolved contradiction between the broad narrative framework of his story, which includes everything that it essentially requires, and his manner of telling it, which is partly a kind of journalistic reportage. (...) The bare bones of the novel are correct, but there is nothing more than these bare bones." (LUKÁCS, 1981, p. 25).

exemplo, na mobilização de formas verbais como estratégia argumentativa utilizada para apresentar o cotidiano regido pela espoliação:

Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante. Às sete horas já estávamos a derrubar os cocos de cacau, depois de haver afiado nossos facões jacaré, na porta da venda. Às cinco horas da manhã o gole de pinga e o prato de feijão nos davam forças para o trabalho do dia. Honório me ensinou o serviço. Ficamos bons camaradas naquelas sombras carinhosas dos cacauais, onde o sol não penetrava. (...) Nove horas da noite o silêncio enchia tudo e a gente se estirava nas tábuas que serviam de cama e dormíamos um sono só, sem sonhos e sem esperanças. Sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despensa nos levaria. (...) 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. (...) Nós todos não poderíamos chegar a fazendeiros. (...) Nós queríamos um pouco mais de conforto para a nossa bem grande miséria (AMADO, p. 51,52-53).

Vinculada à ética político-ideológica do autor, a representação da desindividualização chama a atenção para o valor do *nós* e minimiza a especialidade da figuração individual fundamentada na prevalência do *eu*. A objetividade da linguagem que estrutura o excerto elucida o modo como o narrador configura o artifício formal: estabelecimento de uma sequência de imagens sobrepostas, seguido pela disposição de formas verbais que centralizam no plano principal a caracterização do grupo. Nesse arranjo, a contradição das associações opõe a contemplação idílica da paisagem à compreensão da exploração, evidenciando que, na mirada que reconhece a beleza do espaço físico, a imagem coletiva da classe trabalhadora, desgraçada e desgastada pelo trabalho desumanizado, surge como o elemento problemático que instaura a dissonância. Além disso, o viés político conferido à configuração do trabalho resulta na



discrepância entre grupo e espaço, este último, quase sempre compreendido como inabitável e repelente.

Se o intercâmbio de imagens díspares parece não autorizar qualquer identificação entre corpo coletivo e espaço, a sequência de formas verbais proposta pelo narrador valoriza as relações afetivas que conectam os trabalhadores devido à condição de exploração compartilhada. Assim, todas as ações realizadas – acordar, comer, trabalhar, dormir, divertir-se – são conjuradas sob o viés do conjunto e da união. No reduto que estabelece a convivência, a atuação da classe trabalhadora obedece à lógica de um padrão homogêneo e simétrico, no qual está ausente qualquer manifestação de desarmonia que perturbe as relações estabelecidas, responsável, ainda, por reforçar os estereótipos de classe que, conforme apontado por inúmeros críticos, marcam a composição das personagens dos primeiros romances amadianos.

A organização dessa estrutura compromete também a forma como a interpretação das camadas intermediárias é elaborada no romance. O posicionamento do narrador a respeito de Algemiro, trabalhador alugado que se tornou capataz do coronel, elucida de forma adequada essa observação: “Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos.” (AMADO, p. 64). A censura que negativa as decisões tomadas pelo capataz se justifica porque nas relações entre trabalhador e patrão foi estabelecido um movimento inverso ao idealizado: em lugar de afastamento, há a aproximação. Em face da venalidade do outro, os trabalhadores alugados, para quem a natureza humana, sob a ideologia do dinheiro, enfrenta o cotidiano da mercantilização e da coisificação, medem Algemiro pela régua do desdém e do desprezo:

O capataz amava aquelas festas de gente rica e inchava de vaidade porque tratavam-no bem. Fora trabalhador como nós e não sabia ler. Há catorze anos que trabalhava para Mané Frajelo. Conseguira comprar uma roça por trinta contos. O coronel emprestara o dinheiro sob hipoteca das safras. Toda a sua ambição resumia-se em enriquecer. Nós odiávamos o coronel. A Algemiro desprezávamos. Sentíamos que ele não era dos nossos. (...) Sarará, os cabelos louros e crespos, a roupa azul de casimira, todo curvaturas e sorrisos, ria encantado das conversas daqueles burgueses. Nós do sereno sorriamos com desprezo (AMADO, p. 64).

A crítica irônica do narrador se consuma na estetização do ridículo, na medida em que o comportamento subalterno, atestado pelas reverências e pelos agrados tributados a quem manda de fato, contrapõe-se a impostura de mando performada pelo capataz. A postura narrativa verificada nesse caso é um bom exemplo de como funciona a incursão do interesse partidário na formalização dos problemas sociais, nas primeiras obras de Jorge Amado. A percepção de que a relação entre Algemiro e os “burgueses” está vinculada aos significados atribuídos ao vocábulo *dinheiro* indica que Sergipano compreende o funcionamento do padrão sociocultural vigente que, subordinado a aparências e conveniências de todo tipo, coordena a integração entre pobreza, ambição e desejo por ascensão social. A encenação farsesca do capataz, desse modo, reflete o liame que conecta submissão e prática do favor, o qual, de acordo com Roberto Schwarz, constitui um dos pilares que dão sustento à identidade social brasileira (SCHWARZ, 2008, p. 16).

Por outro lado, ao aquilatar o engodo pelo crivo da ridicularização, atribuindo-lhe valor judicativo, o narrador deixa de problematizar as razões históricas que determinam os esforços empreendidos por indivíduos como Algemiro para ocupar, ainda que pelas franjas do processo, um lugar junto à mesa dos patrões e faz com que o debate em torno da luta política de classes suplante a



reflexão sobre a complexidade da personagem – um descendente de escravizados que busca no trabalho, e em arranjos controversos como a prestação de serviços de jagunçagem, formas de adaptação e sobrevivência. A composição do capataz, então, desvela uma das principais contradições provocadas pela adesão de Jorge Amado à literatura proletária: o autor constrói a identidade da personagem romanesca, problemática e fragmentada por natureza, mas, ao mesmo tempo, invalida essa matriz em nome do discurso ideológico.

O aspecto “inteiriço” conferido à caracterização das personagens pode ser verificado também na forma como é proposta a figuração da consciência política de classe, que é apresentada não como um processo que resulta na percepção crítica da subalternização, mas como elemento inato à superioridade moral e ética do trabalhador. Subjacente à “intuição revolucionária” que lustra a composição, o modo como alguns trabalhadores experimentam a politização inviabiliza a verossimilhança na reprodução das relações sociais que têm na realidade empírica denunciada pelo autor o seu motivo de inspiração. O acabamento dado à evolução de outra personagem negra, Honório, por exemplo, é um recorte bastante emblemático dessa questão. Descrito como “herói da tocaia e do cangaço”, ele performa a epítome do altruísmo e da camaradagem – tributo amadiano à caracterização modelar do herói positivo que, segundo Katerina Clark, serviu de molde para a composição de inúmeros romances soviéticos (CLARK, 1981, p. 47). No nível do enredo, a idealização de tais qualificações é intensificada, no caso em que, requisitado para cumprir uma ordem do coronel Misael Teles, que consistia em matar o amigo Colodino devido a um desentendimento com o filho do patrão, Honório, que já havia realizado inúmeros trabalhos dessa natureza, não executa a

tarefa e permite que o companheiro escape ileso. O narrador interpreta os fatos da seguinte forma:

Despedimo-nos. Ele seguiu. No meio da noite, gritos de animais. Os sapos coaxavam. Longe ouviu-se um tiro. A luz acesa da sala do coronel apagou-se. Honório tornou a casa, o mesmo sorriso. – Tão cachorros porque não comi Colodino no chumbo.

– E você?

– Disse que a pontaria errou.

– Por que você não matou Colodino? Por que queria bem a ele? – Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaiaidô não mato. Não sou traidô...

Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: Consciência de Classe (AMADO, p. 137-138).

Sob o olhar de Sergipano, a concisão que arma a cena vincula as qualificações do herói proletário a um esquema narrativo organizado por uma sintaxe simples e dinâmica que confirma a mensagem pedagógica presente no diálogo. Evidentemente, seria mantida a verossimilhança do fato narrado se Honório não tivesse matado Colodino devido a sentimentos de afeição e amizade, mas o esforço do narrador em transformar a passagem em uma expressão de “inconsciente” consciência de classe apenas evidencia o propósito político do discurso: festejar a natureza íntegra e indefectível do trabalhador que, ao contrário do capataz, não entabula negociações com o patrão. Ainda que o recorte da cena enfatize a condição de violência e desilusão imputada aos trabalhadores alugados, a perspectiva que idealiza as ações descritas pode ser questionada quando se avalia o contexto social no qual está inserido um indivíduo como Honório em termos históricos. Conforme aponta Gustavo Falcón, a ética dos homens que eram contratados pelos coronéis das fazendas de cacau para realizar serviços de



jagunçagem não estabelecia diferença, no rol de vítimas, entre patrão e trabalhador, pois deveria ser eliminado qualquer um que se colocasse contra os interesses do coronel (FALCÓN, 2010, p. 80).

Em que pese o intuito de Jorge Amado de reproduzir em *Cacau* a concretude da exploração que, sob a égide do capital, arvora-se contra o sujeito moderno, a fatura da obra enseja um impasse que expõe fissuras no modelo literário utilizado para enformar os temas tratados. Conquanto possam ser verificados elementos consistentes que vinculam o romance a uma concepção estética que não se abstém do rigor crítico na análise que faz de um recorte da sociedade brasileira – o que garante o seu lugar nas estantes do engajamento social-literário característico do neorrealismo do romance de 30 –, a relevância que adquire o discurso político no processo de composição subverte a lógica literária e produz um efeito contrário à expectativa, o que sumariza, em alguma medida, a representação das complexidades inerentes à vida pública

3. *Terras do sem-fim*: sujeitos modernos, relações sociais arcaicas

Se foi identificada em *Cacau* a interferência da experiência política que subordina o princípio formal, simplificando as razões e as consequências dos conflitos, resta investigar quais recursos Amado utiliza para dar acabamento estético à versão da “civilização do cacau” configurada em *Terras do sem-fim*. Para o propósito estabelecido aqui, o foco analítico, afastando-se dos dramas da classe burguesa, vinculados à disputa de terras protagonizada pelos coronéis do cacau – espinha dorsal do enredo – analisará as múltiplas feições do desvalimento que caracteriza a massa humana periférica, tema já anunciado em *Cacau*. Da posição

intermediária ocupada pelas personagens Damião e Raimunda, figuras que orbitam em torno da proteção e das violências do coronel Sinhô Badaró, pode-se avistar de forma adequada a atuação dos papéis sociais que dão sentido histórico às controvérsias da sociedade brasileira pós-Revolução de 30, em que, nos extratos rurais, sujeitos modernos são devorados por relações sociais arcaicas. Em ambos os casos, o autor se vale da subjetividade do tempo psicológico como estratégia para construir o espaço onde se materializam as disputas de classe. A partir da compreensão do funcionamento desse movimento, chega-se às linhas de força que travejam a obra.

Os artifícios que conjuram a figuração do trabalhador se afastam do traçado irresoluto que define, pelas vias da negatização e da positização, respectivamente, o caráter inteiriço de Algemiro e Honório, para compor um quadro no qual a investigação dos conflitos que pregam nas relações do cotidiano a bandeira da banalização da violência se depara com a existência desfigurada de identidades fraturadas. Com relação a Damião, elementos que constituem o enredo dos dois romances coincidem: Sinhô Badaró, a fim de ocupar as terras que pertencem a Firmo, um pequeno proprietário, ordena a Damião que, em uma tocaia, mate o seu oponente. Pressionado entre a ordem e a dúvida, a personagem é mergulhada em um dilema ético que talvez possa ser considerado uma das mais complexas propostas estéticas do romance:

Esse problema nunca ocorrera ao negro Damião. Agora se tranca nele, sua cabeça toda empregada em resolvê-lo. Assim não vê dona Teresa, nem o filho que ela vai ter, nem a voz de Sinhô Badaró perguntando a Juca: — Tu acha bom matar gente? Tu não sente nada? Nada por dentro? (...) O negro Damião faz força novamente. Sua cabeça não lhe obedece, por quê? (...) Como não cumprir uma ordem do Sinhô Badaró? Homem direito, Sinhô Badaró. Demais gostava dele, do seu negro Damião. Na estrada conversava com ele,



tratava-o quase como a um amigo. (...) Não, não podia lhe atender, dona Teresa. Sinhô Badaró mandou, o negro Damião tem que fazer. Não podia trair a confiança de um homem direito como Sinhô Badaró. Ainda se fosse Juca que tivesse mandado... Mas era Sinhô, dona Teresa, esse negro não pode fazer nada. A culpa também é de seu marido... Por que diabo ele não vende a roça? Não tá vendo logo que contra os Badarós ele não pode lutar? Por que ele não vendeu a roça, dona Teresa? (AMADO, 2015, p. 67-70).

Na captura do conflito, o uso do discurso indireto livre como recurso formal para acessar os sentimentos da personagem não é uma escolha casual. Tendo em vista o lugar de interdição que ocupa na arena social, alienado das estruturas sociopolíticas que lhe garantiriam possibilidades de emancipação e comunicação, Damião necessita de mediação para fazer com que se tornem públicas as camadas que constituem a sua subjetividade. Interpretando o papel de porta-voz, o autor, na figura do narrador em terceira pessoa, invade os grotões do lumpemproletariado e conduz o leitor para o território da psique humana a fim de desnudar a complexidade das relações.

O confronto estabelecido entre a subjetividade inerente à dúvida e a concretude temporal intensifica o drama ético em ação na interioridade psicológica de Damião, aproximando a composição do espaço e do tempo utilizados na cena a uma das principais características que, segundo Anatol Rosenfeld, define o romance moderno: a negação do “compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.” (ROSENFELD, 1973, p. 81). Sem perder de vista a perspectiva sociológica que dá sentido a sua literatura, Amado espelha nas fragmentariedade do fluxo de consciência, enquanto forma, as fraturas da identidade de um homem negro subalternizado, transformando o reflexo produzido em território de onde são

projetadas as minúcias da ordem social estabelecida. Entre os vãos do espaço e do tempo desfigurados na consciência individual, eis aqui a radiografia do coronelismo baiano: mando, favor, violência, afeição.

No que tange às funções flutuantes desempenhadas por Damião, transeunte entre o papel de trabalhador e agregado, pesa, ainda, o feixe perverso do servilismo camuflado, suavizado pela adoção dos eufemismos “*quase amigo*” e “*seu negro Damião*”, cujos significados, ainda que escapem à compreensão da personagem, sublinham a exploração travestida de afeição e a coisificação do ser humano subvertida em valor sentimental. Nesse movimento que alterna viés psicológico e crítica social, a utilização do advérbio *quase* lança luz à identidade borrada de um indivíduo cuja existência, assinalada pela incompletude, pelo transitório e pela iminência, não chegou a se concretizar. De fato, conforme aponta o narrador: “As mulheres tinham medo dele, do negro Damião, o assassino...” (AMADO, p. 65). Em oposição à caracterização que confere integralidade à figura do coronel, homem de posses materiais e imateriais, a composição de Damião ressalta a solidão de uma humanidade inacabada, agredida, espécie de patrimônio esdrúxulo legado pelas infames práticas da escravização do negro enquanto instituição social: nem amigo, nem pai, nem filho, nem esposo, nem irmão.

O fechamento do círculo da desilusão, concretizado na loucura que avança sobre o jagunço após o descumprimento da ordem do patrão, faz dele um típico exemplo de indivíduo problemático, cuja fragmentariedade, investigada de uma perspectiva ética pessoal e individualizada, a contrapelo da *psicologia de classes* que sustenta o espírito coletivo visto em Cacau, revela o fracasso de sua busca por completude. Nesse sentido, a figuração de Damião se aproxima, em alguma medida, do que diz Antonio Candido em *A personagem de ficção*, a respeito do estatuto da personagem do romance: “o problema da verossimilhança no romance



depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO, 2008, p. 53).

Em Terras do sem-fim, outro exemplo de que a verdade existencial observada no princípio construtivo que dá vida às personagens subjaz o dinamismo objetivo da matéria social pode ser visto na retomada da estetização da simbiose submissão/favor, na qual está ancorada a trama de Raimunda. Com efeito, o enredo que trata da jovem, “que nascera mulata clara, de cabelos quase lisos” (AMADO, p. 80) e que tinha “o nariz chato contrastando com o rosto quase claro” (AMADO, p. 82), é o libelo que atesta a permanência de antigos costumes no Brasil de modernização em curso. Fruto das relações extraconjugais que o velho coronel Marcelino Badaró mantinha com Risoleta, a cozinheira negra, Raimunda é acoplada ao reduto familiar e alçada ao posto de “irmã de criação” de Don’Ana, a filha de Sinhô Badaró – um embuste para disfarçar o arranjo que faz dela uma agregada da casa-grande. A visão crítica do narrador não deixa escapar a discrepância, pois mesmo “a negra Risoleta não tinha olhos para outra coisa no mundo que não fosse a ‘sua filha branca’, a sua sinhazinha, a sua Don’Ana.” (AMADO, p. 80). Retirando o foco analítico das questões predominantemente trabalhistas associadas à relação jagunço-coronel e adentrando a intimidade do lar, a investigação do emaranhado de fios que entrelaçam a conexão das personagens põe a nu a complexidade das relações: na urgência do cotidiano, não parece haver interditos que censuram a organização e o convívio de núcleos familiares compostos por indivíduos de diferentes origens sociais. Desde que, no âmbito privado, apanágios e vantagens sejam resguardados e que seja mantido o lugar de subalternização, as relações de poder não manifestam qualquer necessidade de cristalizar divisões:

Aos poucos Raimunda foi tendo uma vida igual às das demais crias da casa: lavar, remendar roupa, buscar água no rio, fazer os doces. (...) Ela não tinha ordenado, para que precisava ela de dinheiro se tinha de um tudo na casa dos Badarós? (...) No entanto, 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. (...) Depois fora o desejo de montar como Don'Ana num cavalo bem arreado e partir a correr os campos. E por fim desejava ter, como ela, algumas daquelas coisas tão lindas, um colar, um par de argolas, um pente espanhol para os cabelos. Herdara um desses, 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 candeeiro iluminava pelas noites, ela o colocava no cabelo e sorria para si mesma (AMADO, p. 81).

Em uma voz que manifesta identificação e empatia, o tom narrativo altera a dinâmica diegética, antes concentrada na descrição macroestrutural da remediação familiar – sem perdê-la de vista, no entanto – e passa a comunicar ao leitor a história de Raimunda de uma perspectiva individual, tendo como parâmetro comparativo o lugar de privilégio ocupado pela filha do patrão. Nessa disposição, os contornos que dão forma à configuração física, social e psicológica da personagem são sistematizados por aspectos que se relacionam objetivamente ao reconhecimento da falta e da carência, quais sejam: dinheiro, diversão, liberdade e vaidade. À violência material localizada na realização do trabalho não-remunerado é adicionada uma sequência de violências simbólicas que apontam, em evidente contraponto à fartura disponível a Don'Ana, para o conjunto de privações, proibições e sobras que definem os desejos irrealizados de Raimunda. O posicionamento irônico-crítico do narrador vai além: do ponto de vista ideológico que alça a menina branca, herdeira de latifúndios, à posição de



superioridade, a retomada do uso do advérbio na descrição inicial que apresenta a filha da cozinheira como uma mulata de cabelos *quase* lisos e de pele *quase* branca encontra correspondência no drama ontológico experimentado por Damião e confere também a Raimunda o estatuto de sujeito cindido e incompleto. A desvantagem que a condição de agregada lhe imputa evidencia, desse modo, que, em uma hierarquia social na qual a branquitude é normatizada como padrão hegemônico, inexistem garantias de emancipação e cidadania até mesmo para os indivíduos atravessados pela idealizada miscigenação.

A desfiguração que submete a constituição das personagens em foco à condição minorizada de “quase indivíduos” emula os aspectos cruciais da identidade da sociedade brasileira, ela própria fragmentada e cindida, marcada que está por agudas desigualdades e pela ausência de projetos efetivos de integração. A disposição desses impasses no tablado do gênero romanesco, então, talvez permita a esta análise tomar de empréstimo a definição de romance proposta por Lukács e chegar à conclusão de que também *Terras do sem-fim* pode ser considerado, em síntese, “a epopeia de um mundo abandonado.” (LUKÁCS, p. 89).

4. Considerações finais

O cotejo entre os diferentes modos de figuração do trabalhador, vistos em *Cacau* e em *Terras do sem-fim*, evidencia a compreensão que tem Jorge Amado do caráter da individualidade moderna, em diferentes momentos de seu percurso literário. Desse modo, repousa sobre as pontas que conectam Algemeiro, Honório, Sergipano e o coronel Misael Teles um estranhamento que desautoriza formas orgânicas de relacionamento, devido à posição que cada um ocupa na hierarquia

social. A natureza dos vínculos estabelecidos entre Damião, Sinhô Badaró, Raimunda e Don'Ana, por outro lado, é tributário da complexa lógica estruturante que dá sentido à identidade social brasileira, pois evidencia que as concessões e benfeitorias propostas pelos membros das classes dominantes convivem, sem qualquer constrangimento, com a desumanização e o tratamento utilitarista imputados às camadas populares.

Sob esse aspecto, ao apontar o verniz de bondade que dissimula os impulsos predatórios dos detentores do poder, atribuindo-lhe sentido humano, Jorge Amado expõe e denuncia a mecânica de um constructo ainda mais perverso do que a mera constatação da oposição entre pobres e ricos, na medida em que, subjacente às relações fundamentadas na prática do favor e no simulacro de afeto – expressões máximas da impostura e do duvidoso – configura-se a violência material e simbólica que reside no bojo desses arranjos sociais.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOGDANOV, Alexander. *El art y la cultura proletaria*. Madri: Editora Comunicación, 1979.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CLARK, Katerina. *The Soviet Novel – History as ritual*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.



FALCÓN, Gustavo. *Coronéis do cacau*. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

FILHO, Adonias. *Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional)*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.

LIMA, Jorge de. Nota sobre Cacau. In.: *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1961.

LINS, Álvaro. Romance do interior. In.: *Diário de Pernambuco*, Recife: 1, dez. 1943.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Essays on realism*. Massachusetts: MIT, 1981.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Livros. In.: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 16, out. 1934.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2011.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Recebido em 09/08/2023

Aceito em 07/12/2023